

Г. О. ВИНОКУР

О ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Составитель Т. Г. ВИНОКУР



Москва · Высшая школа · 1991

ББК 84
В49

*Рекомендовано Государственным комитетом СССР по народному образованию
для использования в учебном процессе*

Рецензенты:
кафедра русского языка Московского педагогического государственного университета им. В.И. Ленина (зав. кафедрой проф. Л.Ю. Максимов);
д-р филол. наук, проф. Ю.А. Бельчиков (Институт русского языка им. А.С. Пушкина)

Винокур Г.О.

В49 О языке художественной литературы: Учеб. пособие для филол. спец. вузов / Сост. Т.Г. Винокур; Предисл. В.П. Григорьева. — М.: Высш. шк., 1991. — 448 с.

ISBN 5-06-001416-9

В книгу включены работы известного советского филолога, одного из крупнейших исследователей творческого наследия Пушкина, профессора Г.О. Винокура (1896—1947), посвященные анализу языка и стиля русской художественной литературы. На примере ее классических и современных образцов подробно рассматриваются теоретические основы стилистики художественной речи, поэтики и текстологии. Специальное внимание уделяется языку А.С. Пушкина и В.В. Маяковского. В книге приводятся комментарии к текстам и указатель имен.

В 4602000000(4309000000) — 142
001(01)—91 244—91

ББК 84
8Р

ISBN 5-06-001416-9

© Т.Г. Винокур, составление, комментарии, 1991
© В.П. Григорьев, предисловие, 1991

ПРЕДИСЛОВИЕ

За сорок с лишним лет, истекших со дня смерти Григория Осиповича Винокура (1896–1947), в науку вошли несколько поколений филологов, заметно поредел круг его прямых учеников по Московскому университету и Московскому городскому педагогическому институту, значительное развитие получили традиционные и вновь появившиеся дисциплины и исследовательские методы филологического "цикла"¹. Этот естественный процесс, как известно, осложнялся действием разного рода "механизмов торможения". Но высокий накал души филология и лингвистика сохранили несмотря ни на что. А он во многом связан с живыми образами тех самых ученых, кто в первые годы революции был ровесником сегодняшних студентов, аспирантов, молодых вузовских преподавателей и сотрудников академических институтов.

Винокур принадлежал к плеяде учителей нашего поколения (условно говоря, поколения солдат Великой Отечественной войны) – таких, как В.В. Виноградов (1895–1969), А.А. Реформатский (1900–1978), Е.А. Бокарев (1904–1971), если назвать лишь несколько славных имен, отмеченных подлинной интеллигентностью, яркой одаренностью и широтой исследовательских интересов, по-разному близких к устремлениям Винокура. Отмечу лишь самое показательное в сходствах (а отчасти и различиях) между ними. Это, в частности, борьба за развитие лингвистической поэтики (которую молодой Винокур [1920]

¹Подробнее о биографии Винокура, его оценке как филолога и о библиографии его работ см.: Цейтлин Р.М. Григорий Осипович Винокур (1896–1947): Замечательные ученые Московского университета. М., 1965. Вып. 35; см. также: Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Отв. ред. Г.В. Степанов, В.П. Нерознак. М., 1991.

называл "поэтическим языкознанием"², а поздний Виноградов – "наукой о языке художественной литературы"), настойчивое творческое освоение и развитие идей Ф. де Соссюра (от ранних "лефовских" статей Винокура до "Введения в языковедение" А.А. Реформатского [1947]) или интерлингвистическая компонента филологического мировоззрения (ср. недавно опубликованную работу Винокура "О возможности всеобщей грамматики" [1927]³ и, скажем, деятельность Бокарева как члена международной Академии есперанто).

Трех только что названных имен, конечно же, недостаточно для представления исторического контекста, в котором развивались идеи лингвистической поэтики Винокура. Нельзя не упомянуть о том, что его любимым учителем был Д.Н. Ушаков (1873–1942), выдающийся знаток русской орфоэпии и руководитель работы над знаменитым "Толковым словарем русского языка". В ходе подготовки этого словаря, еще в 1930 году, В.В. Виноградов, адресуя открытку "лексикологу и пушкинисту Г.О. Винокуру", замечает, что он "все тот же неутомимо деятельный и тонкий словароспец" (ЦГАЛИ – Центральный государственный архив литературы и искусства СССР). Вместе с ними над словарем работал и Б.В. Томашевский (1890–1957), крупнейший текстолог и пушкинист, близкий друг Винокура.

Если Винокур – это прежде всего Московский лингвистический кружок (1915 – около 1925), где он одно время был председателем, то петроградско-ленинградский ОПОЯЗ – это, в частности, Р.О. Jakobson (1896–1982), участвовавший, как и многие другие опоязовцы (например, тот же Б.В. Томашевский), также в деятельности МЛК, а одно время председательствовавший в нем. В историко-филологических оппозициях типа МЛК – ОПОЯЗ и Винокур – Jakobson для нас важнее интегральная часть, объединявшая такие яркие и разные индивидуальности. Пожалуй, именно идея "поэтического языкознания" (или "поэтической диалектологии", по Jakobsonу; или "поэтической лингвистики", по В.М. Жирмунскому) привела к тому, что своеобразным "диссидентом" ОПОЯЗа и МЛК оказался один из самых последовательных сторонников "формального метода" среди опоязовцев – Б.М. Эйхенбаум, "антилингвистические" предубеждения которого вызвали в середине 20-х годов неустаревающую методологическую критику С.И. Бернштейна⁴.

Еще более "антилингвистически" в 20-е и последующие годы был настроен другой замечательный филолог – М.М. Бахтин (1895–1975).

²См.: Винокур Г.О. Чем должна быть научная поэтика // Вестн. МГУ. Сер. 9: Филология. 1987. № 2. С. 87 (см. также предисловие и примечания М.И. Шапира).

³См.: Вопросы языкознания. 1988. № 4. С. 71–90.

⁴См. о ней: Бернштейн С.И. Предисловие <1> к статье "Голос Блока" <1923> // Блоковский сборник, II. Тарту, 1972. С. 457; Слово в русской советской поэзии. М., 1975. С. 34.

Основной огонь его полемики вызывали построения опоязовцев⁵. С Винокуром у него обнаруживаются как раз знаменательные сходства, например в интересе к семиотической идее "человека как сообщения". Но существенны и различительные части в оппозиции Винокур — Бахтин, связанные и с различиями в подходах к понятиям поэтического языка и поэтического слова. Оппозицию эту еще предстоит внимательно исследовать⁶, хотя в основном контекст непосредственной исследовательской деятельности Винокура, принципиальные его притяжения и отталкивания среди коллег более или менее известны, поскольку им самим прямо или косвенно обозначены⁷. Кажется, не обращалось достаточного внимания на важный контекст иного рода.

Зададимся заведомо неожиданными вопросами о нескольких "парадоксальных рядах". Что объединяет личности Выготского, Юшманова и Якобсона? Флоренского, Стравинского, Брака и Джойса? Хлебникова, Татлина и Бора? Маяковского, Шкловского и Ларина? Пастернака, Томашевского и Трубецкого? Шагала, Ле Корбюзье и Шредингера? Блока, Белого и Щербы? Мандельштама, С. Прокофьева, Поливанова, Конрада и Жирмунского? Есенина, Виноградова, Бахтина и Проппа?

Едва ли не для каждой из таких "связок" могут быть найдены и нетривиальные ответы. Ответ же, ради которого были заданы вопросы, на первый взгляд, лежит на поверхности: год^а рождения. Конец XIX века, знаменитый *fin de siècle*, с устойчивыми, хотя и неоднозначными, неоднородными коннотациями сокрушения и декаданса, которые долго закреплялись у нас в сознании за этим выражением и соответствующим понятием, был в ином отношении началом новой эпохи, временем рождения людей, обусловивших возрождение и взлет культуры уже в XX веке. Время и непрерывно, и дискретно. В разных своих измерениях оно обнаруживает то сгущения, то пустоты, оно пульсирует, в нем толпятся и разбегаются разные событийные ряды. И мы находимся все еще в самом начале познания его глубинного философского смысла и трудно постижимых связей между временем физическим и историческим.

В "связках" опущено имя Винокура. Он ровесник Выготского и Юшманова, ровесник и близкий друг Якобсона. Из других необходимых не были названы также имена Тынянова, Чижевского и Эйзенштейна: при беглом сопоставлении имен и дат им как бы не нашлось "подходящих" сверстников в пределах соответственно 1894, 97 и 98 годов. Но это не мешает общей характеристике сгущенного начала того

⁵ Кроме ряда недавних публикаций работ Бахтина, см. также принадлежащую в основном его перу книгу: *Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику.* Л., 1928.

⁶ См. некоторые соображения на этот счет в работе: *Григорьев В.П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии.* М., 1979. С. 117—123 (а также с. 9—12, 31—32).

⁷ Для 20-х годов такой контекст достаточно наглядно представлен в книге: *Винокур Г.О. Культура языка.* М., 1929 (1-е изд. — М., 1925).

особого контекста культуры, в котором жил и работал Винокур в XX веке: ни одна историческая закономерность и ее связи не обнаруживают себя с железной прямолинейностью. Это не значит, что не следует обращать внимание на так называемые "удивительные совпадения"⁸ и на "неожиданные оппозиции" типа Винокур – Чижевский.

Характерен такой факт. В 1924 году в журнале "Русский современник" Винокур напечатал отчасти скептическую статью о Хлебникове. В том же году в провинциальной Калуге А.Л. Чижевский, основоположник гелиобиологии, по рекомендации Луначарского и после обсуждения с Циолковским, опубликовал свою работу "Физические факторы исторического процесса", по-видимому, совершенно независимую от непосредственного влияния идей Хлебникова, но поразительно близкую к ним. Критическая пресса, которую получила работа Чижевского, не изучена, но известно, что он приобрел кличку "мракобеса", а на его голову были вылиты, по его словам, "ушаты помоев". Так что о "скепсисе" критиков автору приходилось только мечтать.

В этом совпадении дат у двух публикаций, столь различных на поверхности, а на глубине связанных как реакции на поиски "мечтаемого языка", "законов времени", "языка истории" и "воображаемой" филологии и истории, нет ничего мистического. Мы просто еще не научились историко-филологически интерпретировать такого рода сплетения случайного с необходимым. Иногда же просто делаем вид, что, скажем, в оппозиции Кант – Достоевский, в понятиях свободы воли и фатализма, антиномии и противоречия, детерминизма и вероятности для нас уже нет тайн, в отличие от "заблуждавшихся" на этот счет в прошлом.

Что касается Винокура, то он как раз живо интересовался самой антиномией свободы и необходимости "в отношении писателя к идеальным языковым устремлениям его времени и среды" (с. 41). Винокур-критик, пожалуй, в наиболее четкой форме выражал собственное филологическое "устремление" такого рода, и сейчас оно, это устремление, может служить в некотором смысле образцом для любого филолога.

В истории науки взаимодействуют и дополняют друг друга отношения симбиоза и метабиоза, сотрудничества и смены. Наука предстает перед нами как смена парадигм и как преодоление концептуальных оппозиций, не безличных, а связанных с конкретными именами. По-видимому, роль личности в истории науки определяется и тем, насколько мощным было множество принципиальных оппозиций, в котором ученый сказал свое слово, и, конечно, тем, какое именно слово. Винокура характеризуют не только такие оппозиции, как МЛК – ОПОЯЗ – ПЛК, но и существенные пересечения с концепциями Ви-

⁸ Винокур и Выготский родились в один и тот же день: 5(17) ноября 1896 года. Ровно за год до этого – 5(17) ноября 1895 года родился Бахтин.

ноградова, Тынянова, Якобсона, Бахтина, Ларина и Смирницкого. Понятно, что оппозитивность в истории науки не следует представлять в сказочном образе двух упрямых существ, встретившихся на узком мостике. Скорее это витязи на распутье. Различия между ними – это различия путей, может быть, к общей, но пока не вполне ясной цели.

Почти всех названных выше оппозиций автору приходилось касаться в других работах, и здесь нет возможности повторять или детализировать сказанное раньше и выше. В одной малотиражной хрестоматии можно найти некоторые статьи раннего Винокура, важные для этой темы⁹. Об оппозиции Винокур – Якобсон недавно опубликована специальная работа¹⁰. Множество работ автора (не только "Поэтику слова" или цикл работ, посвященных Хлебникову) по-разному стимулировали и модель языковых функций Якобсона, и все доступные тексты работ Винокура, и выражения типа "поэтическая грамматика", "грамматика поэзии", "область внеграмматического в языке", столь важные для обоих ученых. Что касается Хлебникова, то, думается, многое в методологическом освоении филологией его творчества могла бы прояснить такая триединая тема: "Винокур, Якобсон и Тынянов как велимироведы".

Настоящая книга включает прежде всего те работы Винокура, в которых обсуждаются проблемы языка художественной литературы. Сам Винокур предпочитал говорить о "поэтическом языке", "языке литературных произведений", "языке литературы". В теории последнее выражение он четко ограничивал от "литературного языка"¹¹. На практике же, скажем, при подготовке и последующей реализации проспекта "Словаря языка Пушкина" (тома словаря выходили в свет под редакцией В.В. Виноградова уже после смерти Винокура), оказывалось, что основная задача словаря – "служить пособием для углубленного изучения истории русского литературного языка XIX в." по текстам Пушкина – оттесняла на второй план задачу познания его "индивидуального стиля"¹².

Категории нормированного литературного языка доминировали в исследовательской практике над специфическими категориями языка поэтического. Для языка XVIII–XIX веков это было в то время неиз-

⁹См.: *Хрестоматия по теоретическому литературоведению*, I / Издание подготовил Игорь Чернов. Тарту, 1976. В нее включены три статьи Винокура: "Поэтика. Лингвистика. Социология (методологическая справка)", "Биография как научная проблема (тезисы доклада)" и "О символизме и научной поэтике".

¹⁰См.: Шапир М.И. "Грамматика поэзии" и ее создатели (Теория "поэтического языка" у Г.О. Винокура и Р.О. Якобсона) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 46. № 3. 1987. С. 221–236.

¹¹См.: Винокур Г.О. Язык литературы и литературный язык // *Контекст*, 1982. М., 1983. С. 255–282.

¹²См.: Виноградов В.В. Предисловие // *Словарь языка Пушкина*. М., 1956. Т. 1. С 8–10.

бежно. Поэтому естественно, что, участвуя в 40-е годы в подготовке многотомной "История русской литературы", Винокур озаглавил свои разделы как "Русский литературный язык" (в первой и во второй половине XVIII века). Лишь в конце 50-х годов В.В. Виноградов сделал попытку обобщить эту специфику в книге "О языке художественной литературы" (М., 1959), открывшей серию его известных работ 60–70-х годов. Но показательно, что и в 1979 году в энциклопедии "Русский язык" еще отсутствует статья "Язык художественной литературы", а статья "Поэтическая речь" отсылает к статье "История русского литературного языка", и только.

В этой книге не представлен "совсем ранний" Винокур. А впервые он выступил в печати как рецензент на страницах футуристического сборника "Московские мастера" (М., 1916). Причем выбор объектов для рецензий был характерен. С одной стороны, первичный актуальный художественный текст – "Облако в штанах" Маяковского, с другой – свежий и спорный филологический – книга С.П. Боброва "Новое о стихосложении А.С. Пушкина". "Поздний" Винокур после "года великого перелома" – едва ли не по внешним обстоятельствам времени – сосредоточился на исследовательских работах. Но его путь сегодня должен быть осмыслен каждым молодым филологом для себя и в этом отношении – как путь взаимодействия "фундаментального" и "оперативного" в собственной деятельности: "академический" лингвист так редко выступает сегодня в жанрах "легкой кавалерии" – основательной критики "новых языков искусства"; живая литературная критика "академических литературоведов так часто еще выглядит лингвистически некорректной, а иногда и безответственной; "языковая критика" как филологическая дисциплина, основы которой заложил Винокур, не получила пока систематического и общепризнанного развития.

* * *

Тому, кто не слышал живой речи Винокура, мало что даст сам по себе рассказ о впечатлении, которое производили на слушателей его вузовские курсы, доклады, отдельные лекции, выступления в различных аудиториях. Идиостиль Винокура, его образ как автора, его "языковая личность" сохраняется лишь в его печатных работах и рукописях да, пожалуй, еще в некоторых фактических деталях, касающихся близких ему "лингвистических игр"¹³. Тем не менее позволю себе личное воспоминание о докладе Винокура в конце 1945 года в библиотеке-музее Маяковского, посвященном 60-летию Хлебникова и не вошедшем, к сожалению, в настоящую книгу¹⁴. Доклад слушал только что демобилизованный солдат, влюбленный в Хлебникова,

¹³ См.: Крассильникова Е.В. Почему не говорят? // Развитие современного русского языка, 1972: Словообразование. Членимость слова. М., 1975. .

¹⁴ Он впервые публикуется в книге: Винокур Г.О. Филологические исследования.

но филологически образованный в пределах школьного учебника Л.М. Поляк и Е.Б. Тагера (и это еще слава богу, если вспомнить иные из послевоенных пособий для десятиклассников...). Может быть, оппозиция Хлебников – Винокур и стала неосознаваемо решающей в выборе им филологического пути.

Этот выбор укрепил первый же из доступных тогда текстов учебного, с которыми удалось вскоре познакомиться: 120 страниц петитного комментария Винокура к 100 страницам корпуса "Бориса Годунова", увидевшие свет в 1935 году¹⁵. Впечатление было не меньшим. Сейчас, когда проблема комментария снова начинает осознаваться как комплексная проблема филологии, как ее важная социальная задача, мы должны с благодарностью вспомнить Винокура, может быть, прежде всего как мастера-комментатора с его высокой культурой общения с текстом, с читателем и слушателем, его принципиальную диалогичность – антипод игры в одни ворота авторитарными монологами.

Винокур-комментатор не был одинок. Филолог и философ Г.Г.Шпет (1879–1940), высоко им ценимый¹⁶, в те же годы опубликовал уникальный комментарий к "Посмертным запискам Пиквикского клуба"¹⁷. Эта с трудом сохранявшаяся многие годы традиция недавно получила новый импульс: журнал "В мире книг" начал печатать (1988) комментарий С.С. Аверинцева к Четвероевангелию. Нет необходимости проводить слишком близкие параллели. Но, полагаю, здесь у нас хороший повод, чтобы вспомнить и такие слова С.С. Аверинцева: "Любовь как ответственная воля к пониманию чужого – это и есть та любовь, которой требует этика филологии. ...Филология есть служба понимания"¹⁸ – это кредо, которое разделял и Винокур, постоянно подчеркивавший роль понимания в любой деятельности филолога. Математик С. Маслов парадоксальным образом заострил и обобщил эту мысль, заявив, что "понять другого важнее, чем найти истину"¹⁹.

Легко сегодня подвергнуть критике взгляды Винокура на статус стилистики или на понятие поэтического языка. За последние три-четыре десятилетия вехами движения филологической мысли были, среди прочих, и дискуссия по стилистике в журнале "Вопросы языкознания" (1954), и "мозговой штурм" понятия "стиль в языке"²⁰, работы В.В. Виноградова и М. Риффатера, идеи генеративных стили-

¹⁵См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 385–505.

¹⁶Ссылками на работы Шпета пронизана книга Винокура "Культура языка".

¹⁷Этот комментарий издан отдельным томом: Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба. М.; Л., 1934. Т. 3.

¹⁸Аверинцев С. Похвальное слово филологии // Юность. 1969. № 1. С. 100–101.

¹⁹См.: Московские новости. 23 окт. 1988. С.10.

²⁰См.: Style in language / Ed. by Th.A. Sebeok. New-York – London, 1960.

стики и поэтики, многочисленные и разноречивые стилистики русско-го и других языков, выходявшие в нашей стране, и отчасти парадоксальная концепция поэтического языка, предложенная в 1971 г. Э. Косериу (литературный язык — это некоторая редукция поэтического языка как наиболее полное воплощения потенций и реализаций языка национального).

Но ведь и сейчас мы не имеем объединяющего нас ответа на вопрос, сколько стилистик необходимо и достаточно филологии и каких именно. И сегодня каждый по-своему решает проблему соотношения поэтики и стилистики. А Косериу пока оказалось не под силу одолеть даже застарелый взгляд на язык художественной литературы как на "особый" стиль нормированного литературного языка...

Важно и еще одно "но", непосредственно касающееся идей Винокура. Уже в 40-е годы он обратил внимание, в рамках "пушкинской фразеологии", на уникальные сочетания типа *насильственная лоза* или *готическая слава*. Мысль его заключалась в том, что в стихотворном языке "всякое сочетание слов в тенденции превращается в тесное, в фразеологическое единство, в нечто устойчивое, а не случайное" (с. 58).

Современные фразеологи все еще не решаются включить такую "трансфразеологию" в предмет своих систематических исследований. Для последователей концепции Косериу, как и для последовательных учеников Винокура, здесь просто нет проблемы запрета на расширение пределов фразеологии, которая преобразуется, оказываясь категорией поэтического языка.

Отдел четвертый в книге Винокура "Культура языка" (1929) назывался "Искусство слова и культура языка". Его открывала статья "Поэзия и практическая стилистика". Спустя пятьдесят лет множество наших пособий по культуре речи и ее "теоретическим основам", на мой взгляд, тоже не сумели освоить винокуровский опыт в этой области, так что понятием "культура художественной речи" в наши дни каждый студент-филолог овладевает в лучшем случае самостоятельно. Завет Винокура "осознать поэзию как социальный стилистический образец"²¹ практически так и не был услышан применительно к поэзии наших дней. Соответственно не повезло и опыту Винокура в области "языковой критики". Тот же отдел четвертый в книге "Культура языка" и всю ее завершала статья "Речевая практика футуристов". Это была попытка оценить не "их поэзию как таковую", а лишь ее "стилистические качества" и их "языковое изобретательство". Оценка дается Винокуром и с позиций "эволюции поэтического языка", т.е. "в пределах самой поэтической стилистики", но прежде всего — путем сопоставления футуристских "сверхзадач", как их понимал тогда ученый, с действительными потребностями "безъязыкой

²¹Винокур Г.О. Культура языка. С. 282.

улицы", для которой, по его мнению, практически-речевая программа футуризма не имела "нормального стилистического смысла".

В книге "Маяковский – новатор языка" (1943) получили развитие многие из соображений, разбросанных по страницам "Культуры языка". Обе эти книги в известном смысле стали классическими. Разумеется, по-своему классично все научное наследие Винокура (ср., например, его работу о "Горе от ума", не говоря уже о цикле его пушкиноведческих работ и статей, посвященных самому понятию "язык художественной литературы"²². Но книги 1929 (1925), 1927 и 1943 годов исключительно важны в собственно методологическом отношении: соотношение филологии и критики, осмысление оппозиции Маяковский – Хлебников, борьба "за" Винокура в современной филологии – вот лишь несколько актуальных сюжетов, которые в этой связи мы затронем ниже.

* * *

В полной мере воссоздать и осмыслить образ Винокура-филолога, раскрыть основную черту Винокура-исследователя – его проникновенный филологизм смогут только специальные исследования. Но уже теперь ясно, насколько обедненным предстает истинный облик Винокура-ученого, если искусственно выделять у него одни только чисто лингвистические труды. Дело в том, что Винокура в первую очередь занимали такие лингвистические проблемы, которые, если воспользоваться его словами из исторического очерка "Русский язык" (1943), "перерастают в проблемы искусствознания"²³. Иначе говоря, многие его исследования заставляют и сейчас вернуться к вопросу: а существует ли жесткая граница между лингвистикой и литературоведением? И может ли по-настоящему "сильная" филологическая политика и продуманная стратегия организаторов науки удовлетворяться простым соположением, примитивной смежностью академических и кафедральных планов языковедческой и литературоведческой русистики? И не только русистики.

Вместе с тем заслуживает особого внимания тот факт, что Винокур-филолог неотделим от Винокура-критика. Он был блестящим критиком поэтического текста – текстологом²⁴, но он же не мыслил деятельности филолога без критики наших вторичных филологиче-

²²В этом ряду привлечет внимание и статья "Я и ты в лирике Баратынского", впервые публикуемая в уже упомянутой книге Винокура "Филологические исследования".

²³Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 104.

²⁴Публикуемая в настоящем издании книга Винокура "Критика поэтического текста" может своим названием ввести читателя в заблуждение: это работа из области поэтической текстологии, а не из области "языковой критики" как дополняющей критику литературно-художественную. Но и современный "языковой критик", а не только историк нашей филологии может извлечь из этой книги немало поучительного.

ских текстов. С 30-х годов эта ипостась творчества Винокура, естественно, развивалась слабее, чем в 10-е и 20-е. Но до конца своих дней он не изменил тому типу ученых, к которому с самого начала принадлежал и для которого исследовательская работа немыслима, так сказать, без эксплицитной полемической интонации. Полемикой так или иначе пронизаны все его книги и большинство статей. Жаль, что эту традицию мы теперь во многом утратили. Одним из последствий утраты явилось нынешнее неудовлетворительное состояние (и взаимодействие) литературно-художественной и языковой критики. Нетрудно увидеть и последствие более высокого и близкого всем нам уровня, если задаться вопросом, почему у нас критика как движущая сила внутреннего развития филологии давно уже и все еще оставляет желать лучшего. Мы как бы забыли о "презумпции собственной неправоты", без чего так часто возникали и возникают перекосы в бытовании отношений между наукой и нравственностью. Наука движется и как критика чего-то и кого-то, и одновременно как нормальная человеческая потребность в полноте контраргументации по поводу "моего" нового слова в науке.

Вероятно, опять-таки значение не одной только "личной памяти" может иметь такое сегодняшнее осмысление теперь уже давнего факта. Для автора этих строк критика Винокура началась с его книги "Маяковский – новатор языка" и упомянутого юбилейного доклада. Недавно, накануне 100-летия Будетлянина, я прочитал текст этого доклада в спокойной обстановке ЦГАЛИ. Спокойно взвесил все аргументы автора на фоне разросшейся за эти годы хлебниковщины и несовместимых ответов на вопрос: "Что же такое лингвистическая поэтика?" И, как кажется, нашел убедительные возражения, укрепляющие собственную точку зрения немаловажными деталями. Тогда же, в 1945-м, общему негодованию студента-первокурсника не было предела. Ведь Винокур обвинял великого Хлебникова – подумать только! – в "презрении к слову" и "лингвистической маниакальности". Так что некоторые немаловажные различия в акцентах между словами Винокура в 1943 и 1945 годах воспринимать и тем более учитывать было трудно.

Негодование вылилось в доклад, сделанный на кафедре Московского городского педагогического института лишь через 2 года. Слабость этого доклада, сейчас это нетрудно понять, заключалась и в том, что в других своих высказываниях (в том числе и о Хлебникове) Винокур оставался для студента непререкаемо авторитарным. Тем не менее установка на критику "самого" Винокура помогла докладчику сделать и попутное самое предварительное наблюдение, каким именно образом Хлебников приводит слова в метафорическое состояние. Главное же – она помогла (пусть тогда в предельно смутной форме) ощутить глубину "воображаемой филологии" поэта. Так именно Винокур оказался для студента необходимым и незабываемым посредником в трудном переходе от эмпирической любви к поэту – на

уровень всеобъемлющей критики поэтического текста. Текста еще не в широком семиотическом понимании, но Текста как множества текстов, требующих понимания и критики.

Лишь постепенно удалось по достоинству оценить признание Винокур "пушкинского" у Хлебникова, стремление Винокура в 20-е годы издавать вместе с Н. Асеевым собрание сочинений Хлебникова, наконец, глубинную близость между реальным (а не мистифицированным) "самовитым словом" Хлебникова и тем свойством поэтического слова в контексте, которое Винокур позднее назвал "рефлексивностью".

"Полемический тон" Винокура заметен и в его поздних работах. Это не особенность только его идиостиля. Виноградов, Тынянов, Якобсон и Чуковский (тем более Шкловский) обменивались в своих работах 20-х годов достаточно ядовитыми репликами, что не мешало, а скорее помогало в их общей филологической деятельности. Мы не знаем, как воспринимал Винокур по видимости очень лестное слово "словароспец", которое применил к нему Виноградов, хорошо известный и как постоянный "ироник" в своем словоупотреблении и словотворчестве. В 1946 году уже Винокур "поймал" Виноградова на фундаментальной непоследовательности, связанной с использованием понятий "язык Пушкина" и "стиль Пушкина" (не преодоленной и в наши дни). Характерно, что статья "Об изучении языка литературных произведений" начинается с анализа возможных значений у сочетаний типа "язык и стиль" и под. Полемика могла быть и неявной. Работа Виноградова 1927 года называлась "К построению теории поэтического языка"²⁵. Теории. Спустя 20 лет Винокур как бы отвечал ему статьей о понятии поэтического языка (с. 25–31), где опять-таки как подлинный "словароспец" занялся внимательным рассмотрением реальных и потенциальных значений этого квазитермина.

В ряде конкретных своих утверждений Винокур, естественно, не всегда оказывался в безусловно сильной позиции. Так, очевидно, что в отношении к Хлебникову Тынянов все же был проницательнее его. Тынянов понял Хлебникова как "новое зрение" – Винокур не только недооценил его, но и чрезмерно заострил – и не просто вынужденно, в духе времени – оппозицию Маяковский – Хлебников, на чем позднее спекулировали гонители будетлянина, побивая его "лучшим, талантливейшим". Так, не во всем последовательно, с точки зрения наших дней, Винокур раскрывал тезис о том, что "писатель не проблема лингвистики" (с. 51). Или пример из другой области: если согласиться с критикой со стороны Смирницкого, то Винокур, видимо, в самом деле не предусмотрел все возможные контраргументы по проблеме членения слова²⁶. Но даже если это все – действительные "ошибки"

²⁵ См.: *Поэтика*: Временник Отдела словесных искусств, III. Л., 1927.

²⁶ См. раздел "Принципы морфологического анализа основ" в позднее опубликованной книге: *Смирницкий А.И. Лексикология английского языка*. М., 1956. С. 58–64. Ср.: *Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта*. М., 1986. С. 94–95.

Винокура, то сегодня мы во всяком случае должны сказать, что Винокур бывал совершенно замечательно неправ. Трудно назвать другого русиста, который, сделав так много безусловно выдающегося, в то же время обладал бы искусством делать такие нестандартные "ошибки", иные из которых стоят целых диссертаций и которые не менее значимы для будущего, чем его же, Винокура, открытия или — совсем в другой области — чем самые смелые "минус-приемы" в искусстве.

Мало того. Если сравнить замечательные "ошибки" Винокура в восприятии и понимании им того же Хлебникова с последовательным игнорированием едва ли не всего поколения лингвистов, к которому принадлежал Винокур, и подлинным третированием Хлебникова как "идеалиста" и "формалиста" в новейшем издании Института мировой литературы АН СССР²⁷, то роль Винокура в современной борьбе филологических идей со "скорострельностью" оценок и непрофессионализмом станет тем более очевидной, но в иных, унылых, глазах именно поэтому все еще опасной.

Вероятно, в какой-то связи с этой ролью и авторитетом Винокура до сих пор продолжается своеобразная борьба "за" него. В 60-е годы литературоведы любили нападать на Винокура за "формализм". Это была явная критика справа²⁸. Тогда же у литературоведов обнаружилась тенденция и "поддерживать" Винокура, но также справа, видеть в нем союзника (разумеется, по существу, мнимого) в борьбе против языковой материи художественного произведения²⁹. В 70-е годы, в другой связи, уже лингвисты пытались представить Винокура противником идеи "упаковочных средств"³⁰. В начале 80-х годов анализ деятельности Винокура как филолога, а также краткую и в целом справедливую критику взглядов Винокура на неологизмы Хлебникова Ю. Минералов неожиданно обременил очень спорным пафосом "борьбы с экстремизмом в науке". Образ Винокура выступил при этом как своего рода эталон "антиэкстремизма"³¹.

²⁷ См.: *Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX в. М., 1982. С. 234—249. Ср.: Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. С. 51.*

²⁸ См., например: *Тимофеева В.В. Язык поэта и время: Поэтический язык Маяковского. М.; Л., 1962. С. 19—20 и др. О методологии этой работы см.: Григорьев В.П. Словарь языка русской советской поэзии: Проспект. Образцы словарных статей. Инструктивные материалы. М., 1965. С. 43.*

²⁹ См., например, отдельные работы В.В. Кожина и их критику в ряде работ автора, в частности в статье "О задачах лингвистической поэтики" (*Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1966. Т. 25. Вып. 6.*)

³⁰ В ряде работ составителей "Словаря автобиографической трилогии М. Горького", например у М.Б. Борисовой.

³¹ См.: *Минералов Ю.И. Стилистические взгляды Г.О. Винокура и филологическая традиция // Из истории славяноведения в России: Труды по русской и славянской филологии. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 573. Тарту, 1981. С. 110—135.*

Метафора экстремизма (при всех оговорках, которые делает Ю.И. Минералов), видимо, не слишком подходит для исторического процесса развития не нравящихся нам идей. Но условно принимая ее, я тем более настаиваю на том, что образ Винокура, рисуемый Минераловым, несправедлив. Революционный процесс в науке – это неизбежно некоторый "экстремум", и не только ранний Винокур, но и все его революционное поколение не стало бы тем, чем оно стало, без различных "экстремальных" исследовательских устремлений и "сверхзадач". К тому же в истории борьбы общественно значимых идей известна более строгая оппозиция левых и "левых". Винокур, разумеется, не был "левым", но был подлинно Левым с большой буквы и без кавычек. А если бы ему был известен "принцип единой левизны", сформулированный в 1921 году Хлебниковым и требующий от поэта быть левым и по мысли, и по слову, думаю, что и ранний, и поздний Винокур принял бы этот принцип *mutatis mutandis* и для науки об искусстве слова.

Винокур был счастливым человеком: он нашел продолжение в своих учениках (и даже оппонентах). Но он оказался счастливым еще в одном отношении: ни при жизни, ни после смерти он не был и не стал предметом научно ограниченного культа. Он не был и административно-дутой величиной: после смерти Григория Осиповича количество действительно необходимых ссылок на его работы растет, и растет до сих пор, а не падает сразу, как бывает, почти до нуля. Его неоценимый авторитет не стал авторитарным для его прямых учеников и последователей. А среди упоминавшихся выше ученых были яркие учителя, которым не так повезло.

Довольно часто в последние годы приходится слышать жалобы на то, что у нас будто бы мало историков языка. Одаренных специалистов всегда недостает в любой области, но историков поэтического языка пока действительно так мало, что впору прийти в отчаяние. Поколение Винокура ушло от нас почти полностью. Смогут ли молодые так же блестяще сочетать в своих работах знание и углубление и истории, и теории?

Виктор Григорьев

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Какую цель видел перед собой составитель этой книги? Дать студентам-филологам новые сведения о предмете или показать вклад, который внес в его изучение профессор Г.О. Винокур – "классик", "виртуознейший мастер филологической работы", ученый, чья "деятельность отмечена значительностью?"¹ Очевидно, следовало совместить то и другое. Это намерение определило общий принцип композиционного и тематического строения книги. Он отражает диапазон интересов Г.О. Винокура – исследователя языка художественной литературы и одновременно позволяет включить в книгу те работы, проблематика которых нашла применение в педагогической практике ученого².

В трех отделах книги (Теория. Методология. Практика) представлены: а) центральные положения теории поэтического языка как она сформировалась у Г.О. Винокура в последние (40-е) годы его жизни; б) методологические вопросы критики текста, связанные с начальным этапом разработки этой теории³ и стоявшие у истоков учения Г.О. Винокура о филологическом методе⁴; в) многообразный практический опыт исследований Г.О. Винокуром языка писателя и стиля писателя,

¹ См.: *Энциклопедический словарь юного филолога*. М., 1984. С. 75, 188–289, 322.

² О педагогической деятельности Г.О. Винокура см.: *Цейтлин Р.М.* Григорий Осипович Винокур (1896–1947): Замечательные ученые Московского Университета. М., 1965. С. 69–84.

³ Об этом этапе см.: *Винокур Г.О.* Чем должна быть научная поэтика [1920] / Публ., предисл. и прим. М.И. Шапира // *Вестн. МГУ. Сер. 9: Филология*. 1987. № 2. С. 79–91.

⁴ См.: *Винокур Г.О.* Введение в изучение филологических наук // *Проблемы структурной лингвистики*, 1978. М., 1981. Вып. 1: Задачи филологии. С. 3–58.

куда включен и образец лексикографического руководства к изучению языка писателя как языка его времени.

Таким образом, составитель стремился показать в возможной полноте проблемный комплекс "поэтического языкознания" Г.О. Винокура: лексикография, текстология, анализ структуры поэтического слова, анализ структуры поэтического текста, поэтическая стилистика. Ни содержание отделов, ни внутренний порядок расположения в них отдельных трудов прямо не соотносятся с хронологической последовательностью их создания. Сам Г.О. Винокур, обобщая методологию критики текста, приводил мнение А. Белого: "...в общем облике целого творчества хронология не играет роли" (с. 145) и говорил о том, что, взятый самостоятельно, хронологический принцип не способен определить композицию собрания сочинений автора, но способен служить вспомогательным классификационным критерием. В настоящем издании хронология, идущая "по кругу", является косвенным свидетельством цельности и внутренней непротиворечивости лингвопоэтической теории Г.О. Винокура, которая формировалась постепенно, но неуклонно, находя выражение в работах разного времени, посвященных разным аспектам поэтики и отмеченных разным масштабом изучаемых явлений. В статье 1943 года Г.О. Винокур писал: "...тот, кто вззошел на первый этаж здания, но в силу каких бы то ни было причин не разглядел правильного хода из первого этажа во второй, все же гораздо ближе к истинной цели науки, чем тот, кто не умеет найти и самого входа в здание, но сразу зато мечтает проникнуть в верхний этаж прямо с мостовой или через крышу, чтобы оттуда блаженно созерцать лежащие внизу сплетения и скрещения переходов в их хотя и заманчивой, но полной неразличимости"⁵. Этот образ, как кажется, отвечает строгости научного здания, построенного самим ученым в той области, которой посвящена эта книга, и раскрывает тайну безупречной чистоты его контуров, требующих адекватного отражения.

Необходимо было поэтому построить книгу так, чтобы каждое исследование третьего отдела одновременно служило и иллюстрацией к теоретическим установлениям программных работ Г.О. Винокура⁶ — одному или нескольким, центральным или сопутствующим, — и иллюстрацией к правилу, выдвигающему исследовательскую практику на первое место: "...наука строится не рассуждениями о ней, а практической работой над материалом" (с. 62); "...одно дело рассуждать, другое — читать рукописи" (с. 70). В своей практической работе Г.О. Винокур менее всего занимался традиционным анализом "языка и

⁵Винокур Г.О. *Формы слова и части речи* // Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 418.

⁶Помимо тех, которые составляют первые два отдела настоящего издания, см.: Винокур Г.О. *О задачах истории языка* // Избранные работы по русскому языку. С. 207—226; *его же. Язык литературы и литературный язык* // Филологические исследования. С. 90—111.

стиля" писателя, "художественными особенностями" тех или иных произведений, т.е. теми вопросами, которые были популярны в 30-е и 40-е годы. Он считал, что они сводятся или к эмпирическому исчислению раритетов ("своеобразие индивидуального стиля" писателя) или, наоборот, к фронтальному описанию языковых средств, употребляемых данным писателем (или в данном произведении), не преследующему ясных лингвопоэтических целей и отражающему скорее определенным образом препарированные факты общезыкового употребления.

Содержание книги призвано подчеркнуть, что Г.О. Винокур сосредоточил внимание на непроясненных участках исследования языка художественной литературы как языка в особой (художественной, эстетической, поэтической) функции и что поставленные перед собой задачи он решал: во-первых, — привлекая к анализу широкий круг историко-филологических (в том числе собственно литературоведческих) знаний; во-вторых, — в неперенной связи с категориями общелитературного языка; в-третьих, — включая в науку о поэтическом языке прикладные области: текстологию и лексикографию. Показательно, что в каждом из этих направлений Г.О. Винокур имел параллельный опыт за пределами поэтического языкознания: как лексикограф; как историк литературного языка и, следовательно (согласно его взглядам), как стилист; как историк языка, выделивший, в частности, историческую орфографию, необходимую для нужд лексикографии и текстологии, в отдельную научную проблему⁷. И таким образом, все вопросы, исследованные в работах, которые помещены в настоящее издание, предстают как часть целого — того, что Г.О. Винокур называл "филологическим методом", предполагающим исчерпывающее усвоение содержания текста: "Филология велит знать и понимать все, и в этом ее великое назначение в истории человеческой культуры"⁸. Поэтому работы Г.О. Винокура о языке художественной литературы важны как образчик филологизма. В них отчетливо проводится мысль о несостоятельности изучения языка писателя, ограниченного узколингвистической методикой: лингвистика — это наука о всяком языке, и в том числе художественном (с. 61). Определив функцию последнего, лингвист обязан отнестись к нему как к факту искусства.

В построении третьего отдела книги, помимо того что здесь должно быть последовательно отражено практическое применение Г.О. Винокуром его теории и методологии в области поэтического языкознания, составитель также руководствовался естественным желанием

⁷ См.: Винокур Г.О. Орфография как проблема истории языка // Избранные работы по русскому языку. С. 463—467. Ср.: его же. Орфография и язык Пушкина в академическом издании его произведений (ответ В.И. Чернышеву) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. № 6. С. 462—494.

⁸ Винокур Г.О. Введение в изучение филологических наук. С. 47.

дать читателю представление о личных пристрастиях ученого в этой области, в большой мере совпадающих с его литературными вкусами, вкусами "человека искусства", редкого знатока и ценителя русской поэзии. С этой точки зрения следует назвать преимущественно стиховедение и преимущественно Пушкина. Соответственно стихотворное произведение — это проблемный центр научной поэтики Г.О. Винокура, а Пушкин — ее предметный центр. Он притягивает к себе не только поэзию, но и прозу (вплоть до обнаружения эстетической ценности эпистолярного наследия поэта, значимого для его культурной биографии); в Пушкине пересекаются текстологические, лексикографические, стиховедческие, стилистические и литературоведческие штудии Г.О. Винокура.

Еще одну задачу составитель видел в том, чтобы определить не только излюбленные проблемы и предметы, но и излюбленные темы Г.О. Винокура в занятиях этими проблемами и предметами. Если он понимал поэтику как научное исследование словесного искусства, которое осмысливается лингвистически лишь в соотношении его функций с функциями "практического" языка, то естественной и методологически безупречной темой его работ всегда в конечном итоге оказывалась связь этих двух видов языкового состояния общества и рожденной им литературы. Таковы семантико-грамматические связи стиховой и языковой структуры (Пушкин, Грибоедов, Баратынский), индивидуального и коллективного начал в употреблении языка (Маяковский, Хлебников), языка и стиля (Пушкин, Маяковский). Сохранился составленный незадолго до смерти план книги (на 18,5 а.л.), которая, имея рабочее название "Опыты изучения русского литературного языка", содержит такие разделы, как "О задачах истории языка. Язык как предмет науки о литературе" и "Язык Пушкина".

Объем пособия не позволил вместить в него все работы Г.О. Винокура по языку художественной литературы. За пределами этого издания остаются и те, которые можно причислить к наиболее значительным трудам ученого (например, "Слово и стих в "Евгении Онегине" [1941] и "Горе от ума" как памятник русской художественной речи" [1946]). Однако читатель найдет их (как и ряд других исследований, посвященных проблеме поэтического языка) в только что вышедшем собрании работ Г.О. Винокура "Филологические исследования. Лингвистика и поэтика" (М., 1991). В его состав включены и малоизвестные работы ранних лет (начало 20-х годов), и некоторые не публиковавшиеся до сих пор заметки, рецензии и статьи, а также библиография и обширный научный комментарий, касающийся всего лингвопоэтического наследия ученого (сост. М.И. Шапир).

Примечание. Пушкин цитируется, помимо специальных случаев, — или связанных с содержанием работы, или оговоренных по другим причинам — по изданию: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: АН СССР. 1937–1959. Г.О. Винокур принимал в его

подготовке самое деятельное участие (как член Редакционного комитета и член Пушкинской комиссии, организованной к столетию со дня смерти Пушкина), провел для 4-го и 7-го томов текстологическую работу по крымским поэмам и "Борису Годунову" и был контрольным редактором текста "Евгения Онегина", подготовленного для данного издания с двумя предыдущими (Academia. М.; Л., 1935—1937 и М.; Л., 1936), подготовленными самим Г.О. Винокуром, или обсуждаются им в работе "Слово и стих в "Евгении Онегине" (см. "Филологические исследования"), или не играют роли для отдельных конкретных случаев. Если цитаты, касающиеся основного объекта исследования и потому составляющие значительное число ссылок, даются автором по более ранним изданиям, то в примечаниях приводятся параллельные ссылки на 17-томное издание (например, в статье "Пушкин — прозаик", где в основном цитируются письма по разным изданиям).

Примечания содержат, как правило, дополнительные по отношению к тексту и к справочному аппарату фактические сведения. Но для общеизвестных классических произведений русской литературы ссылки на конкретное издание не даются, тогда как в других случаях составитель счел целесообразным привести возможные отсылки и уточнения. В частности, сохранены указания на издания, которыми, по сведению составителя, пользовался сам Г.О. Винокур.

Со ссылкой "ЦГАЛИ" приводятся сведения из фонда рукописей Г.О. Винокура (№ 2164, опись I—III), хранящегося в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР.

ТЕОРИЯ

Понятие
поэтического
языка
Об изучении языка
литературных
произведений



ПОНЯТИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Эта статья написана в последний год жизни Г.О. Винокура — время, когда им владело стремление обобщить и привести в окончательные последовательность и ясность, столь свойственные его научному мышлению, — наиболее важные моменты теории, которую он обдумывал в течение многих лет. Один из них и, возможно, главный — специфическая сущность поэтического языка. Ему посвящены и непосредственно предшествующие этой статье работы 1945 и 1946 годов: "Об изучении языка литературных произведений" (см. настоящее издание) и "Язык литературы и литературный язык" (см. "Филологические исследования", 1991), представляющие собой подробную разработку проблемы с методологической и историко-стилистической сторон.

Настоящий труд, благодаря афористичной краткости и простоте формулировок, соединенных с глубиной проникновения в решение поставленной задачи, можно считать своеобразной интродукцией к содержанию книги в целом, так как здесь в том или ином виде иллюстрируются ее центральные характеристики. Они показаны в виде трех точек зрения на поэтический язык, который можно понимать: 1) как стиль речи, имеющий, наряду с другими стилями, свою традицию употребления языковых средств в особом значении, в данном случае — поэтическом; 2) как язык, наделенный особой поэтичной экспрессией; 3) как язык, возведенный в ранг искусства. В третьем — важнейшем — определении пересекаются и оба предыдущих, потому что он демонстрирует нам язык в особой функции — поэтической (художественной).

Поэтическая функция, в концепции Г.О. Винокура, самым решительным образом противостоит общекоммуникативному назначению языка, так как она осложнена эстетическими (по содержанию — семантико-стилистическими и, следовательно, семиотическими) коннотациями. Г.О. Винокур останавливает внимание читателей на том, что эстетическая функция непременно предусматривает двойной (непосредственный и опосредованный) смысл слова в поэтическом произведении. Если, например, Татьяна "Прелестным пальчиком писала... Заветный вензель...", то эстетическая цель употребления Пушкиным слов с поэтичной экспрессией заключается в том, чтобы образно и в индивидуальном

осмыслении описать "внутренний мир изображаемого человека, тип, эпоху, чувства", без чего перед нами окажется лишь "хроника происшествий" (с. 28). И таким образом, эстетическая цель употребления слова создает вторичную мотивированность его выбора. Слово в поэтическом языке выступает как знак искусства и мотивируется его законами, а не законами "практического языка". Следуя этому положению, мы можем сказать, что *прелестный* и *заветный* мотивируются поэтической традицией, поддерживающей или обновляющей закономерности контекстной сочетаемости слов в образе; что "Наш бог бег" у Маяковского мотивируется так называемой "паронимической аттракцией" (В.П. Григорьев); что мотивировка употребления современной литературой элементов, которые в общем языке имеют разную стилевую принадлежность (от вульгарного жаргона до высоких речевых стихий), удваивается их смешением и, в частности, пропорциями этого смешения в специальных текстовых приемах и пр.

Такая вторичная мотивированность поэтического слова и есть сердцевина функционального обособления языка художественной литературы. По Г.О. Винокуру, она говорит о том, что "язык сам по себе может быть поэзией" (с. 27), имея специфическую внутреннюю форму. Эту последнюю Г.О. Винокур понимал как постоянное сущностное свойство поэтического языка, не зависящее от исторической сменяемости репертуара языковых средств, приобретших (или потерявших) поэтическую семантику и поэтическую экспрессию.

Нет сомнения в том, что выделенные Г.О. Винокуром три аспекта в определении понятия послужили отправной точкой для новой, расширенной трактовки поэтического языка; тем более, что они сформировались путем укрупнения первоначально указанных им (в тезисах доклада "Проблемы изучения поэтического языка", состоявшегося в МГУ в 1946 году) пяти возможных пониманий: как особого стиля речи; как особой экспрессивной системы; как внутренней формы слова; как индивидуального стиля писателя; как перевоплощенной "чужой" речи. Эти категории обнажают внутренний состав явления, позволивший позднее ряду исследователей квалифицировать поэтический язык как "максимальное представление национального, "исторического" языка" (В.П. Григорьев).

Печатается по первой публикации: Доклады и сообщения филол. фак-та МГУ. М., 1947. Вып. 3. С. 3—7; перепечатана: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 388—393; переведена на итал. яз.: Il concetto di Lingua poetica (Trad. di D.Ferrari-Bravo) // Strumenti critici, 1981, Torino. № 44. P.143—150. См. также: Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под ред. П.А. Николаева. М., 1979. С. 226—227 (приведены фрагменты из статьи); перепечатана в "Филологических исследованиях".

I

Под поэтическим языком можно понимать прежде всего язык, употребляемый в поэтических произведениях.

В этом случае имеется в виду не какое-нибудь внутреннее качество языка, не какая-нибудь особая его функция, в сравнении с его функцией как средства обычного социального общения, а только

особая традиция языкового употребления. Поэтический язык в этом смысле представляет собой особый стиль речи в ряду других: языка официального, научного, дипломатического, военного и т.д. Точно так же, как есть формы, слова, обороты речи, которые принято или не принято употреблять в языке науки или дипломатии, есть формы, слова, обороты речи, которые принято или не принято употреблять в поэтических произведениях. История того, как и почему изменялся состав языковых средств, принятых в употреблении этой традиции, и есть, с этой точки зрения, история поэтического языка.

"Боже вас сохрани сказать когда-нибудь при моряке, что вы на корабле "приехали": покраснеют! "Пришли", а не "приехали", — так характеризуется между прочим морской стиль речи у Гончарова (Фрегат "Паллада")¹. В романе Л. Соболева "Капитальный ремонт" моряк смеется над военным, который произносит "мичманы"; по-морскому надо было бы "мичмана"². Совершенно так же Тредиаковский в 1750 г. упрекал Сумарокова за то, что тот написал *глаза* вместо *очи*, *взгляни* вместо *воззри*³. Жуковский в начале XIX в. должен был изыскивать для себя оправдания в том, что в одном стихотворении написал *постель* вместо *одр*⁴. Но Белинский иронизировал над теми, кто пишет *зане* вместо *ибо* или *потому что*⁵. А в наше время мы стали бы недоумевать, если бы кто-нибудь, наоборот, не в стихах, а в обыкновенном разговоре сказал *лошажья*, как у Маяковского⁶, вместо *лошадиная* или употребил краткую форму прилагательного или причастия вместо полной в роли второстепенного сказуемого; ср. хотя бы у Асеева: "И тополя, темны и молчаливы, // Встают вдали, напоминая взрывы"⁷.

Не следует также упускать из виду, что самое различие между поэтическим стилем речи и общим обиходным языком образованной среды вообще не обязательно и в известных условиях может отсутствовать. Ср. хотя бы некоторые лирические стихотворения Пушкина последних лет его жизни⁸.

II

С другой стороны, язык, употребляемый в поэтических произведениях, может представляться связанным с поэзией не одной только внешней традицией словоупотребления, но и внутренними своими качествами, как язык, действительно соответствующий изображаемому поэтическому миру, выражаемому поэтическому настроению. В этом случае язык поэзии понимается нами как язык сам по себе поэтический и речь уже идет о поэтичности как особом экспрессивном качестве языка.

Понятно, что такая поэтичность языка в свою очередь есть не что иное, как особого рода традиция. При соответствующих условиях

"поэтичность" легко меняет свое фактическое языковое содержание или же и вообще становится смешным шаблоном, с которым в поэзии борются так же, как борются, например, с "театральностью" в истории театральной культуры. Критика выговаривала Пушкину за антипоэтичность по поводу известного места в "Бахчисарайском фонтане": "Символ конечно дерзновенный" и т.д. В "Благонамеренном" писали: "Конечно принадлежит к таким словам, которые в поэзию вводить опасно"⁹. Но Пушкин чем дальше, тем охотнее употреблял в своем стихотворном языке прозаизмы. Мы знаем также, какое большое место в журналистике 20-х годов XIX века занимала борьба с шаблонными поэтическими выражениями вроде "златая беспечность", "милая нега"¹⁰ и т.п. Мы помним также выступления Маяковского, приветствовавшего Чехова за то, что тот внес в литературу "грубые имена грубых вещей" и вместо "аккордов" и "серебристых далей" заговорил словами "определенными, как *здравствуйте*, простыми, как *дайте стакан чаю*"¹¹.

Таким образом, и с этой стороны поэтический язык имеет свою историю. Ближайшим образом она отражает историю общественных языковых вкусов, социальную психологию языка. Как видно уже из нескольких приведенных примеров, чуть ли не решающее значение в этом отношении имеет история самой по себе поэтической темы: поэтичность или антипоэтичность языка в очень большой степени сводится к вопросу о том, о каких предметах считается возможным или невозможным писать в поэтическом произведении. "*Соловей можно, форсунка – нельзя*", как формулировал уже в наше время Маяковский¹².

III

Но есть и еще одно, и притом – гораздо более важное, значение, принадлежащее выражению "поэтический язык". С ним имеем дело тогда, когда самое отношение между языком и поэзией мыслится не как связь того или иного рода – традиционная или экспрессивная, – а как свое законное тождество, так что язык и есть сам по себе поэзия. Здесь уже возникает вопрос об особой, поэтической функции языка, которая не совпадает с функцией языка как средства обычного общения, а представляется ее своеобразным обособлением.

Поэтический язык в этом смысле есть то, что обычно называют образным языком. Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично. Сколько угодно можно привести неметафорических поэтических слов, выражений и даже целых произведений. Но действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле. Любой поступок Татьяны или Онегина есть сразу и то, что он есть с

точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет собой в более широком его содержании, скрытом в его буквальном значении: иначе это, действительно, было бы хроникой происшествий, а не поэзией. Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это "более широкое" или "более далекое" содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения. Вот почему такую форму часто называют внутренней формой.

Недоверие к учениям о языке как внутренней форме нередко связано с тем, что такие учения прилагаются не к специально художественному языку, а к языку вообще¹³. В этих случаях искусство объясняют по аналогии с языком¹⁴, тогда как, наоборот, ту особую функцию языка, которую мы называем поэтической, следовало бы объяснять по аналогии с другими видами искусства. Отсюда и обычный идеализм учений о внутренней форме, которому не должно быть никакого места при правильном взгляде на отношения искусства и действительности. Но правильное понимание этого вопроса было чуждо как формалистам¹⁵, отрицавшим внутреннюю форму и вместе с тем полностью разобщавшим "язык поэтический" и "язык практический"¹⁶, так, например, и Потебне, который всякое вообще слово считал поэтическим и потому превращал искусство в нечто как бы еще более реальное, чем сама реальная действительность¹⁷.

Между тем поэтическое слово вырастает в реальном слове, как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности. Буквальное значение слова в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как расширяется в искусстве значение описываемого единичного эмпирического факта до степени того или иного обобщения. Роман А.Н. Толстого "Хлеб" — это не просто роман о хлебе в буквальном и будничном значении этого слова, а о крупном, героическом событии из истории гражданской войны. Но в то же время это непременно так же роман и о хлебе; потому что именно в этом образе открывает нам художник то, что увидел в летописи гражданской войны, а та же тема, раскрытая в ином образе, была бы уже темой другого романа.

Нет поэтому никакой необходимости следовать наивно этимологическому толкованию внутренней формы, для которого так часто дает повод Потебня¹⁸. Для того, чтобы понять смысл фразы: "Сегодня хорошая погода", нам и в самом деле нет надобности знать "ближайшее этимологическое значение" не только слова *хорошая*, по отношению к которому в науке есть ряд одинаково неубедительных этимологий, но даже и слова *сегодня*, ближайшее прошлое которого

понятно почти всякому говорящему по-русски. Но не зная, что значило слово — “раньше”, чем стать фактом поэтического языка, — действительно, нельзя понять, что оно значит как поэтическое слово.

IV

Отсюда следует, что нет такого факта поэтического языка, какой факт не был бы известен и вне поэтического контекста, как явление языка вообще. Но в этом новом, поэтическом качестве каждая языковая дата приобретает особые свойства, из которых здесь кратко указываются два следующих.

Во-первых, в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением. В обычном языке есть слова, объяснимые через значение других слов с общей непроизводной основой: *певец* — это тот, кто *поет*. Но что значить *петь* — это можно только истолковать, а собственно языковым путем объяснить невозможно: это слово с основой непроизводной, первичной. Между тем в поэзии и слово *петь* не изолировано, а входит в соответствующий смысловой ряд в зависимости от того образа, которому оно служит основанием. Так, *петь* может оказаться связанным со словами, выражающими радостное состояние духа (“душа поет”, “кровь поет” и т.п.), поэтическое вдохновение (“муза поет”), игру на музыкальном инструменте (ср. у Блока: “исступленно *запели* смычки”¹⁹) и т.д. Ср., например, обычную связь слов, обозначающих *слезы* и *дождь*: “Сквозь ресницы шелковые//Проступили две *слезы*... Иль то *капли дождевые*//Зачинающей грозы?” (Тютчев)²⁰; “На родину тянется *туча*,//Чтоб только *поплакать* над ней” (Фет)²¹; “И ничего не разрешилось//Весенним *ливнем бурных слез*” (Блок)²²; “Своими горькими *слезами*//Над нами плакала *весна*” (он же)²³ и т.д.

Это, конечно, касается и грамматических категорий. Слово, имеющее только множественное число, способно в поэзии, независимо от своего реального значения, быть носителем образа множественности²⁴, неодушевленное слово женского рода — носителем женского образа²⁵ и т.д. Здесь разрыв между “техническим” и “живым” значением языковых фактов в принципе уничтожается.

Это было бы невозможно, если бы, во-вторых, в поэтическом языке не преодолевалось также различие между теми фактами, которые входят в самую систему языка, и теми фактами, которые остаются достоянием внесистемной речи, так называемые *говоренья* (“la parole”). Порядок слов в русском языке по большей части не создает различий, которые могли бы иметь чисто грамматическое значение. Но в поэтическом языке *веселый день* и *день веселый*, *смелый воин* и *воин смелый*, *бой идет* и *идет бой* — существенно различные синтагмы, потому что они могут быть применены для выражения различного поэтического содержания. Значение слова

чистый не зависит от того, каков исчерпывающий список существительных, употребляющихся с этим прилагательным в общем языке. Здесь нужно избежать лишь смешения таких групп словосочетаний, как, например, *чистая вода*, с одной стороны, и *чистый вздор* — с другой. Но в поэтическом языке в принципе каждое слово есть член того или иного сращения, обладающего единством смысла: очевидно, что *туча плачет* и *душа плачет*, *скрипка плачет* и *весна плачет* это совсем разные образы, имеющие общее единое основание в буквальном значении слова *плачет*. Поэтому *чистая вода* и *чистая слеза* также могут представлять собой разные типы словосочетания в языке поэзии²⁶.

Конструкции, необязательные, "свободные" в языке общем, но потенциально обязательные, "несвободные" в языке поэтическом, также представляют собой явление внутренней формы, т.е. отношение буквального и "более далекого" значений. Постпозиция или препозиция определяемого "буквально" имеет смысл одинаковый, безразличный, но в данном поэтическом контексте она вместе с тем и безразлична. В "буквальном" смысле сочетание форм без сказуемого, "не доведенное до точки", имеет смысл предложения незаконченного, но в то же время, например, занимая цельный стих или составляя иную соответствующую ритмическую группу, оно звучит, как если бы было законченным синтаксическим целым²⁷, и т.д. Таким образом, в том особом разделе лингвистики, который посвящен изучению языка как поэтического факта, совершенно иной смысл получают такие явления, как связь слов по словопроизводным гнездам, как отношения между системой языка и факультативными формами ее воплощения²⁸.

V

В тесной связи со всем сказанным стоит то свойство поэтического слова, которое можно назвать его рефлексивностью, т.е. его обычная обращенность на само себя. Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумием.

Ср. в притче Сумарокова²⁹: "*Сокровище мое! куда сокрылось ты?*"; в "Дикарке" Островского: "*Вешается на шею женатому! У!! Повеса, право, повеса!*"; в "Дачниках" Горького: "*О, Марфа, Марфа! Ты печешься о многом — оттого-то у тебя все перепекается или не допечено ...*". Замечательны слова Аркадия в "Отцах и детях": "*Не находите ли, что яшень по-русски очень хорошо назван? ни одно дерево так легко и ясно не сквозит в воздухе, как он*". В особенности интересно следующее рассуждение Матвея Кожемякина у Горького: "*Вспом-*

нилось, как однажды слово "гнев" встало почему-то рядом со словом "огонь" и наполнило усталую в одиночестве душу угнетающей печалью. "Гнев, — соображал он, — прогневаться, огневаться, — вот он откуда, гнев, — из огня! У кого огонь в душе горит, тот и гневен бывает. А я бывал ли гневен-то? Нет во мне огня".

Излишне добавлять, что этимологически нет никакой связи между словами *ясень* и *ясно*, *гнев* и *огонь*.

Вспомним также разницу между *ein Fichtenbaum* у Гейне и словом *сосна* в переводе Лермонтова. Аполлон Григорьев (первый, кажется, из указывающих на эту вольность лермонтовского перевода)³⁰ тут же указал на аналогичное явление в одном стихотворении Случевского³¹, у которого с *землей*, изображаемой словом женского рода, прощается ее возлюбленная *лето*, изображаемая словом среднего рода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Глава "Через 20 лет", разд. 1.

²Глава I.

³См.: Тредиаковский В. Письмо... писанное от приятеля к приятелю // Сб. материалов для Истории Императорской Академии Наук / Изд. А. Куник. Спб., 1865. Ч. 2. С. 456, 481.

⁴См. об этом: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 15.

⁵См.: Белинский В.Г. Рец. на стихотворения Ап. Григорьева и Я.П. Полонского // Отечественные записки. Спб., 1846. Т. 15. Разд.: Библиографическая хроника, С. 57.

⁶В стихотворении "Два не совсем обычных случая". Это явление Г.О. Винокур назвал "подновлением прилагательных" (с. 345).

⁷Поэма "Пламя победы". См.: Асеев Н. Стихи и поэмы. М., 1946. С. 57—58.

⁸"Когда за городом задумчив я брожу", "...Вновь я посетил", "На это скажут мне с улыбкою неверной" и др.

⁹См.: Благонамеренный: Литературно-критический журнал / Изд. Измайловым. Спб., 1824. Ч. 26. № 8. С. 66.

¹⁰См.: Кюхельбекер В.К. О нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие // Мнемозина. Спб., 1824. Ч. 2. С. 29—44.

¹¹См.: Маяковский В.В. Два Чехова // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1939. Т. 1. С. 341, 344.

¹²См.: Маяковский В.В. Эту книгу должен прочесть каждый/ Предисл. к революционной хрестоматии футуристов "Ржаное слово" // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1939. Т. 2. С. 467.

¹³См.: Потебня А.А. Мысль и язык. Спб., 1862. С. 86—94; Винокур Г. Поэзия и практическая стилистика // Культура языка. М., 1929. С. 265—277.

¹⁴См.: Потебня А.А. Определение поэзии // Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 17 и далее.

¹⁵См.: Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика: Сб. по теории поэтического

языка. Пг., 1919. Вып. 2. С. 101—114; *Медведев Л.Н.* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. Ч. 3: Формальный метод в поэтике. С. 105—142. Список основных работ так называемых формалистов и публикацию некоторых из этих работ см. в книге: *Хрестоматия по теоретическому литературоведению*. Тарту, 1976. Ч. 1.

¹⁶ См.: *Якубинский Л.П.* О звуках стихотворного языка // Сб. по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 16—30. Или: *Якубинский Л.П.* Язык и его функционирование // Избр. работы. М., 1986. С. 163—176; *Шкловский В.* Потребия // Поэтика: Сб. по теории поэтического языка. Пг., 1919. Вып. 2. С. 3—6; *Эйхенбаум Б.* Теория "формального метода" // Литература: Теория. Критика. Полемика. Л., 1927. С. 121—127.

¹⁷ См.: *Потебня А.А.* Поэзия и проза. Их дифференцирование // Из записок по теории словесности. С. 97—110.

¹⁸ Ср. примеры, приводимые Потебней по поводу определения понятия "внутренняя форма слова" (см. прим. № 13), а также примеры в его книге "Из записок по русской грамматике" (Воронеж, 1874. С. 1—5 и др.).

¹⁹ В стихотворении "В ресторане".

²⁰ В стихотворении "В душном воздухе молчанье..."

²¹ В стихотворении "Из дебрей тумана несмело..."

²² В стихотворении "Я помню длительные муки".

²³ В стихотворении "Своими горькими слезами..."

²⁴ Ср.: *Уста жуют. Со всех сторон* // *Гремят тарелки и приборы* ("Евгений Онегин"; 5, XXIX).

²⁵ Ср.: "Приди, о *Лень!* Приди в мою пустыню..." (Пушкин, "Сон").

²⁶ Ср.: "гений чистой красоты" у Пушкина ("Я помню чудное мгновенье...") и у Жуковского ("Лалла Рук").

²⁷ Ср. из "Евгения Онегина":

Она глядит ему в лицо. "Что с вами?" — Так. — И на крыльцо (6, XIX).

²⁸ Ср. приводимые Г.О. Винокуром примеры словообразовательной изобразительности у Маяковского: *Жирафка — жирафа-мать — жирафенок* ("Что ни страница — то слон или львица").

²⁹ "Скупой". См.: *Сумароков А.П.* Полн. собр. всех соч. М., 1871. Ч. 7. С. 14.

³⁰ См.: *Григорьев А.* Воспоминания. М.; Л., 1930. ("Беседы с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности и о многих других вызывающих на размышление предметах", с. 298.)

³¹ "Прощание лета". См.: *Случевский К.К.* Соч.: В 6 т. СПб., 1898. Т. 1. С. 252.

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В этой работе поставлен один из наиболее существенных для теории языкознания вопрос о принципах изучения языка, зависящих от функциональной специфики рассматриваемых текстов. В отечественной лингвистике 40-х годов сложилось такое положение, когда вошедший в моду узкоэмпирический подход к языковому материалу заслонил необходимость качественных характеристик последнего. И это особенно отрицательно сказалось на методологии изучения художественного языка. Глубокое функциональное

различие между художественным и нехудожественным языком, стираясь при этом, не могло удержать исследователей от прямолинейного отношения к первому (даже в том случае, если декларативно преследовались лингвопозитические — по современной терминологии — задачи) как к непосредственному источнику для анализа фактов общезыковой системы, при котором исчезал сам смысл извлечения их из эстетически значимого текста. Это послужило впоследствии одной из причин так называемого "лингвистического редукционизма" и скептического отношения к возможностям лингвистики широко мыслящих ученых, которые занимались эстетикой слова (например, М.М. Бахтина).

В докладе "Об изучении языка писателя", прочитанном в МГУ в 1945 году (ЦГАЛИ), Г.О. Винокур выделил в данной связи два круга проблем: а) проблемы, не связанные с моментом творчества (язык — русский язык; писатель — источник, название документа в ряду многих других); б) язык как результат творчества, как структурный элемент литературного произведения (эти проблемы относятся к поэтике и служат исследованию формы воплощения авторской личности и формы воплощения художественного замысла).

Возродившееся в 60-е годы адекватное изучение художественного (поэтического) языка было в своих главных чертах предусмотрено Г.О. Винокуром в цикле статей второй половины 40-х годов, завершившихся той, которая открывает эту книгу. Поэтому настоящую работу можно рассматривать как подготовительный этап, на котором функциональные, коммуникативные и социально-психологические категории, — в известной мере забытые наукой тех лет, но способствующие дифференцированной оценке истинного лингвистического содержания той или иной группы языковых фактов, — подвергаются всестороннему обследованию с точки зрения их генерирующей роли.

Внешне Г.О. Винокур сформулировал свою задачу прежде всего как терминологическую, направленную на устранение путаницы, которая образовалась вокруг понятий, обслуживающих изучение литературного языка и языка художественной литературы (ср. вопросы, поднятые упомянутой статьей "Язык литературы и литературный язык"). Но за этим терминологическим фасадом кроется углубленная разработка методологической программы для распознавания целей, с какими филология обращается к языку в определенных ракурсах его бытия.

Оттолкнувшись от указанного противопоставления художественный — нехудожественный (поэтический — практический) язык и остановив свое внимание на разном объеме и разном понимании явления "языка литературного (художественного. — Т.В.) произведения", Г.О. Винокур развешивает перед читателем широкий диапазон его использования, открывающегося филологии при условии реалистического соотнесения понятий и терминов: от источника изучения русского языка вообще — до опознания сущности поэтического языка, т.е. языка в особой (художественной, эстетической, поэтической) функции, когда язык сам по себе предстает как искусство, как "особый модус действительности", формирующийся "вторичной мотивированностью прямых значений языкового знака". Функциональная обособленность поэтического языка, составляющая самое его существо, отмечена Г.О. Винокуром еще в 1920 году, что расценивается современными учеными как идея, опередившая время (М.И. Шапир). Ср. позднейшие формулировки Ю.М. Лотмана о "вторичном моделировании действительности" текстом художественного произведения.

Таким образом, говоря о последнем назначении языка литературного произведения, Г.О. Винокур затронул вопросы, которые предвосхитили новые аспекты лингвистических

интересов, продолжающих и сейчас оставаться в числе наиболее актуальных. Сюда, во-первых, следует отнести весь комплекс проблем языка (а вернее, языкового употребления) отдельной личности; соотношения в этом употреблении коллективного и индивидуального начал; "стиля языка" и "стиля тех, кто говорит и пишет" (согласно основным положениям программной статьи Г.О. Винокура "О задачах истории языка"); далее — проблем, примыкающих к названным: образ автора (этот вопрос поставлен у Г.О. Винокура лаконично и с большой четкостью), полифонического строения художественного произведения, феномена "чужой речи" и пр.

И во-вторых, сюда следует отнести те положения, которые лежат в русле современной лингвистики (в частности, стилистики) текста. С позиций того, что сейчас называют лингвистикой текста (т.е. анализа состава сверхфразовых структур и средств их интеграции) Г.О. Винокуром были изучены, например, связи языка и стиха в работах "Слово и стих в "Евгении Онегине" и "Горе от ума" как памятник русской художественной речи". Здесь особенно важным представляется принципиальное разграничение грамматической зависимости синтаксической единицы в системе языка и внеграмматической значимости синтаксической единицы в речи (в поэтическом тексте). Этот взгляд на поэтическую функцию языка в действии надолго определил методологические основы изучения художественного текста со стилистической, лингвопоэтической и деятельностно-речевой точек зрения.

Печатается по первой публикации: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 229—256. Написана в 1946 г.; перепечатана в "Филологических исследованиях".

Современное состояние вопроса, которому посвящены эти заметки, характеризуется необычайно острым, широко распространенным к нему интересом и почти полным отсутствием таких исследований, которые могли бы быть признаны действительно удачным практическим разрешением его, которым могло бы быть придано значение стимулирующих образцов. Каковы бы ни были причины этого положения, по меньшей мере, одной из них нельзя не признать недостаточную разъясненность самой проблемы, которую имеют в виду, когда говорят о языке "литературного произведения", о "литературном языке", о "поэтическом языке", о "языке писателя", о "стилистике", о "языке и стиле" и т.д. Вряд ли можно спорить против того, что все эти термины не имеют в текущем употреблении вполне ясного, установленного содержания, что очень часто остается неизвестным, одно ли и то же они означают или же ими имеется в виду разное содержание, — словом, что они явно недостаточно определены в отношении того, какой предмет (или какие предметы) научного исследования они призваны обозначать.

Так, например, очень часто работы о языке писателей или отдельных литературно-художественных произведений именуются работами о "языке и стиле". Но я не знаю ни одной работы подобного рода, в

которой членораздельно было бы разъяснено или же из содержания которой, по крайней мере, вытекало бы, что именно в этой работе относится к "языку" и что — к "стилю" или почему автор один раз называет "языком" то, что в другой раз он называет "стилем", а третий — "языком и стилем". Например, из предисловия к книге В.В. Виноградова "Язык Пушкина" (1935)¹, высокий научный интерес которой неоспорим, мы тем не менее узнаем, что две главы, не уместившиеся в этой книге по техническим причинам, автор перенес из этой книги в другую, называемую "Стиль Пушкина". Таким образом, создается впечатление, что содержание этих глав не зависит от того, какой теме — "языку" или "стилю" Пушкина — посвящено соответствующее исследование. В интересах науки было бы в высшей степени желательно сделать все такого рода вопросы более ясными, а для этого необходимо отчетливо определить возможные цели исследований, которые скрываются под такими именованиями. Цели эти, действительно, могут быть разные.

Если мы станем логически анализировать возможный смысл выражений вроде "язык Пушкина" или "язык Евгения Онегина" и т.п., то в первую очередь придем к выводу, что слово "язык" в таких выражениях означает не что иное, как русский язык, язык русского народа. В этом случае родительный падеж имени *Пушкин* или названия "*Евгений Онегин*" получает значение указания на тот источник, в котором мы черпаем в данном частном случае наши сведения о русском языке. Иначе говоря, смысл означенных выражений мы толкуем так: данные русского языка, заключенные в произведениях Пушкина или, соответственно, в тексте "Евгения Онегина". В таком толковании взятые нами для примера выражения означают понятия, вполне аналогичные тем понятиям, которыми обычно оперируют историки языка, когда пишут исследования о языке "Остромирова Евангелия", о языке какой-нибудь древней купчей или духовной грамоты, о языке "Страсбургской клятвы" или древнегреческих надписей и т.д. Все такого рода исследования, основывающиеся на давней и прочной лингвистической традиции, имеют перед собой цель вполне ясную и отчетливую: выяснить строй и состав соответствующего языка в определенную эпоху его истории на основании того, что может быть для этой задачи извлечено из текста соответствующих памятников. Известно, что наука истории русского языка до сих пор преимущественно строилась на данных памятников древнейшего времени или на данных диалектологии, а богатейший материал текстов более молодых вовлечен в научный оборот в явно недостаточной степени. В частности, историки русского языка очень редко и по случайным только поводам пользуются и тем громадным материалом, который заключен в произведениях русской художественной литературы нового времени (XVIII–XX вв.) Вот почему мы и не обладаем пока такими прочными научными построениями, в которых была бы представлена в общей стройной схеме действитель-

но полная история русского языка как цельного процесса. Однако историков русского языка несправедливо было бы упрекать в том, что они принципиально не хотят иметь дела с тем материалом, который могла бы предоставить в их распоряжение русская художественная литература. Можно было бы, например, указать на известное сочинение С.П. Обнорского "Именное склонение в современном русском языке"*¹, построенное, с одной стороны, на данных русской диалектологии, а с другой — на фактах языка, извлеченных из текстов писателей XVIII и XIX веков. Дело, очевидно, заключается лишь в техническом состоянии науки, которая не развилась еще настолько, чтобы преодолеть несколько односторонний интерес к первоначальным стадиям развития русского языка и научиться ставить вопросы истории русского языка во всю их ширь, во всей их перспективе. Ясно, что при такой широкой постановке вопросов истории русского языка русская художественная литература нового времени должна и может быть изучена исчерпывающим образом в лингвистическом отношении.

Художественные качества всего этого богатого материала, разумеется, не могут служить препятствием для его обработки с указанной целью. Но они не составляют также в указанном отношении и какого-нибудь его преимущества. Пушкин, "Евгений Онегин" и т.п. обозначения в данном случае представляют собой просто названия документов, из которых извлекается потребный для изучения материал, извлекаемый также и из многих других документов, совершенно независимо от того, какой природы тексты содержатся в этих документах. Все вообще тексты, как художественные так и нехудожественные, в которых могут быть найдены указания на состояние данного языка в данную эпоху, в данной социальной среде и в пределах данной территории, служат в этом смысле материалом для историка языка, ставящего себе цель нарисовать картину развития изучаемого им языка во всех подробностях этого сложного исторического процесса. Обнаруживающиеся при этом различия хронологического, местного, социально-этнографического и т.п. характера понимаются при этом как различия внутри общего целого и составляют не конечную цель исследования, а то, что должно быть объяснено в отношении места, занимаемого этими различиями в исследуемом общем процессе.

Однако углубляясь в этот материал, мы довольно скоро начинаем замечать, что языковые различия, засвидетельствованные памятниками различного содержания и назначения, не всегда могут быть признаны соотносительными, т.е. принадлежащими к одной и той же языковой системе, без тех или иных оговорок. Прежде всего возникает вопрос о том, в какой мере языковые факты, сообщаемые нам письменными памятниками, могут быть признаны совпадающими с

*См.: Обнорский С.П. Именное склонение в современном русском языке. Л., 1927. Вып. 1: Единственное число; Л., 1931. Вып. 2: Множественное число.

фактами живого языка соответствующей эпохи или среды. Этот вопрос сразу же создает возможность двоякого отношения историка языка к его письменным источникам. Во-первых, эти источники могут оцениваться им с точки зрения открываемых в них научной критикой указаний на живую речь. В этом случае письменные памятники приобретают значение не прямых, а косвенных источников изучаемых явлений действительности, и тогда задача исследования заключается в том, чтобы возможно тщательнее элиминировать в материале памятников все, что может быть заподозрено как специфическим образом принадлежащее речи письменной, а не живой. Во-вторых, предметом исследования могут быть сделаны как раз эти специфические явления письменной речи. Конечно, и в этом случае сопоставление данных письменных памятников с доступными сведениями о живой речи остается необходимым условием исследования, но объектом исследования здесь выступает все же именно письменная речь как явление *sui generis*², а письменные памятники приобретают значение прямого и непосредственного источника.

Но далее и письменная речь сплошь и рядом содержит указания на не соотносительные между собой факты языка. Открываемые в письменных памятниках языковые различия нередко оказываются различиями того, что принято называть "стилями речи", и в этом случае вопрос, например, о том, художественный перед нами текст или не художественный, приобретает громадное значение. Разные стили речи даже в пределах письменности, как, например, речь поэтическая, философская, эпистолярно-бытовая и т.д., могут иметь разную историческую традицию, а потому историк языка должен уметь различать специальные языковые средства отдельных видов социального общения через посредство письменной речи. Простейшим примером того, о чем здесь говорится, может служить употребление в русской литературной речи начала XIX века некоторых славянизмов, из числа имевших при себе соответствующие русские дублиеты, вроде *брег* вместо *берег*, *выя* вместо *шея*, окончания *-ья* в родительном падеже единственного числа прилагательных женского рода вместо *-ой* и т.п. В первые два десятилетия XIX века возможность употребления таких славянизмов, с теми или иными стилистическими оттенками, характеризует собой вообще речь художественную в отличие от светской эпистолярной или бытовой в ее письменном выражении. Но к 20–30-м годам того же века она начинает характеризовать собой не художественную речь вообще, а только стихотворную речь, в отличие от прозаической. Очевидно, что мы допустили бы ошибку, если бы стали смотреть на каждый факт языка, содержащийся в стихотворениях Пушкина, как на факт русского письменного языка того времени вообще, без учета особых условий, существовавших для употребления языка в различных видах тогдашней письменной речи. Это была бы такая же ошибка, как если бы мы стали утверждать, что русский язык XX века

характеризуется присутствием в нем слова *кефеликит*, означающего особый сорт глины, на том основании, что его можно найти в специальных технических руководствах, или отсутствием слова *простуда* на том основании, что медицинская ученая литература его не употребляет.

Очевидно, такие факты характеризуют не вообще русский язык XX века, а разве что отдельные разряды русской специальной терминологии этого времени. Подобные специфичные приметы разных типов письменной речи могут интересовать исследователя не только потому, что их нужно выключить из рассмотрения в поисках общей языковой системы данной эпохи и среды, но также и сами по себе, как своеобразное историческое явление. Например, исследователь может задаться целью изучить не просто русский язык эпохи Пушкина, а именно стихотворный язык этой эпохи в его положительных признаках и в его взаимоотношениях как с живой речью, так и с прочими видами письменной речи этого времени. Легко видеть, что в этом случае смысл выражений вроде "язык Пушкина" или "язык *Евгения Онегина*" становится иным в соответствии с изменившимся предметом исследования. Слово *язык* в этих выражениях начинает обозначать не просто русский язык, а искомое соотношение разных видов русского письменного языка, как оно может быть обнаружено в пределах избранных для исследования текстов. Например, громадное значение для истории разных видов русского письменного языка имеет выяснение того, в каком соотношении в том или ином памятнике находятся факты языка, возможные в разных или во всяких других памятниках, и такие факты языка, которые возможны только в памятниках того типа, к какому принадлежит исследуемый. Так, соотношение слов *брег* и *берег* в "Евгении Онегине" значительно отличается от соотношения тех же слов в более ранних и более поздних памятниках русской поэзии.

Пушкин, "Евгений Онегин" и теперь еще остаются для лингвиста названиями документов, т.е. источниками сведений, а не целью, к какой направлено исследование. Но самый круг сведений, которых мы ищем в этих документах, не совпадает с прежними. Мы ищем в них теперь не тех сведений, которые дали бы нам возможность постичь общий процесс развития русского языка в его хронологических и местных различиях, а тех, которые нужны для построения истории стилей русского письменного языка в их взаимоотношениях. Это та проблема, которая составляет содержание университетского курса, именуемого курсом "истории русского литературного языка", и которая может быть названа одной из проблем русской исторической стилистики как особого раздела науки о русском языке.

Речь здесь идет о стилистике как науке лингвистической, т.е. такой, которая имеет своим объектом самый язык, а не то, что выражено в языке, но только исследуемый в соотношении его разных сти-

лей*. Слово *стиль* в этом употреблении нужно тщательно отличать от других значений этого слова. Об этих других значениях слова *стиль* и будет речь ниже, но пока необходимо подчеркнуть, что в данном случае понятие стиля применяется к самому языку, а не к тому, что выражено в языке, в частности — и не к находящей себе выражение в языке личности пишущего. Такие характеристики, как речь "книжная", "ученая", "поэтическая", "фамильярная" и т.п., приписываются нами именно языку и отдельным его элементам — словам, формам, звукам, а не тому, что стоит за языком, и они совершенно не зависят от того, кто и где употребил данное языковое средство. Различие стилей речи, разумеется, обусловлено различным характером и назначением сообщаемого в речи, различиями той социальной обстановки, в которой протекает акт речи и т.д. В результате возникает стилистическая потребность по-разному именовать в разных случаях одно и то же. Во "Фрегате Паллада" Гончарова, между прочим, читаем: "Боже вас сохрани сказать когда-нибудь при моряке, что вы на корабле "приехали": покраснеют! "Пришли", а не "приехали"⁴. Там же по другому поводу: "Все это не деревья, не хижины: это древние *веси*, *сени*, *кущи* и *пажити*; иначе о них неприлично и выражаться"⁵. "Если не обращать внимания на эмоциональную значимость слова, — пишет А. Карнуа, — то можно дойти до гротеска". Карнуа иллюстрирует это положение стилистическими недоразумениями, которые возникли бы, если бы, например, в стихотворении было сказано "*amener les vaches pour le sacrifice*" или, наоборот, если бы консьержка сказала посетителю: "*Ne foulez pas la fange avant de pénétrer sous ce toit*"^{**}. Точно так же, когда в "Капитальном ремонте" Леонида Соболева моряк смеется над штатским, который говорит *мичманы* вместо принятого в морской среде *мичмана́*, то речь снова идет об объективном стилистическом нюансе, присущем данной форме склонения, как известному элементу языковой структуры, и столь же мало зависящем от произвола отдельных лиц, как и сама эта структура.

От этого исторического понимания стиля, всегда предполагающего некоторую систему, разнообразие стилей, следует отличать стиль в его нормативном понимании. С ним мы встречаемся, когда слышим выражения вроде "прекрасный стиль или язык", "писать правильно, изящно, образно", "язык у него чистый или точный" или, наоборот, "небрежный, запутанный" и т.п. Все такие определения

*Ср. мою статью "О задачах истории языка" (Уч. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В.П. Потемкина. Каф. рус. яз. 1941. Вып. 1. Т. 5. С. 3—21³).

***Carrou A. La science du mot; Traité de sémantique. Louvain, 1927. P.46.* Стилистические противоречия, которые имеет в виду автор, по-русски примерно можно было бы передать так: "привести *телят* к жертве" (вместо *тельцов*) и "*отрясите прах* с ваших ног, прежде чем вступить под этот кров" (вместо *вытрите ноги*) и т.д.

представляют собой качественные оценки данного применения средств национального языка в отношении к существующему в общественном сознании той или иной эпохи и среды идеалу пользования языком. Критерии подобных оценок, как всякому понятно, представляют собой категорию историческую и изменяются вместе с общественной жизнью. Тем не менее всякий, кто пользуется публичной речью, принужден так или иначе считаться с теми требованиями, которые, в форме этих оценок, обращает к нему общественная среда. Самая строгость и принудительность этих требований бывают различны в зависимости от рода речи, потому что общество относится с различными ожиданиями к речи ученого и писателя, учителя и оратора, к языку канцелярской бумаги и к языку фельетона и т.д. Но в той или иной форме, с той или иной степенью силы в обществе, достигшем достаточного уровня цивилизации, эти требования существуют всегда. Соответственно этому *"язык литературных произведений"*, *"язык Пушкина"*, *"язык Евгения Онегина"* возбуждает ряд новых вопросов перед наукой.

Один из таких вопросов заключается в необходимости установить самое содержание указанного языкового идеала и характер тех требований, которые из него вытекают. На этой почве возникает дисциплина, которая имеет своим предметом историю лингвистических вкусов. Для исследования этого вопроса громадное значение имеет тот материал, который показывает, как в ту или иную пору истории данного народа учили языку с точки зрения существовавших в это время представлений о правильном или вообще постулируемом для различных случаев употребления языке. Это словари, грамматики, отзывы литературной критики и прочие косвенные источники и свидетельства, которые, однако, получают свой действительный вес только в сопоставлении с тем, как содержащиеся в этих источниках требования выполняются в соответствующей языковой практике. В последнем отношении по понятным причинам преобладающее значение принадлежит практике тех писателей, которые пользуются общественным признанием, писателей образцовых, классических. Конечно, образ классика создается не только его языком, но в применении к языку понятие классика имеет свое собственное содержание. Например, из четырех наиболее значительных русских прозаиков XIX века — Гоголя, Тургенева, Льва Толстого и Достоевского, в том смысле, в каком это понятие толкуется здесь, классиком может быть назван только Тургенев. Классик — это писатель, у которого нужно учиться образцовой речи, произведения которого представляются наиболее совершенным воплощением практических языковых идеалов, существующих в данной общественной среде. Таким образом, история лингвистических вкусов приобретает общественно-воспитательное, практически-педагогическое применение. С ней тесно связывается и из нее вырастает та

практическая дисциплина, которую иногда именуют "искусством писать", т.е. нормативная лингвистическая стилистика*.

Однако, как сказано, языковые идеалы, как, впрочем, и всякие иные, получают свое значение жизненных факторов только в их положительных воплощениях. Но именно на них и может быть перенесен центр внимания исследователя. В этом случае его занимает не столько сам по себе языковой идеал, сколько вопрос о том, в каком отношении стоит к этому идеалу то или иное литературное произведение, тот или иной автор. Проблема языка писателя тогда снова получает новое содержание. Одна из господствующих тенденций в обществе с развитой цивилизацией, в обстановке, создающейся уже после окончательного сложения национального языка, без сомнения, состоит в стремлении к максимально унифицированному типу образцового письменного языка. С удивительной прямоотой это высказал однажды Гёте, радовавшийся, что "в Германии у лучших представителей науки выработался очень хороший стиль, так что при чтении цитаты нельзя отличить, говорит один или другой"**. Так возникает антиномия свободы и необходимости в отношении писателя к идеальным языковым устремлениям его времени и среды. Интересные строки находим по этому поводу у Сепира: "Изумительно, сколько времени потребовалось европейским литературам для осознания того, что стиль не есть нечто абсолютное, нечто извне налагаемое на язык по греческим и латинским образцам, что стиль — это сам язык, следующий свойственным ему шаблонам и вместе с тем предоставляющий достаточно индивидуальной свободы для выявления личности писателя, как художника-творца, а не только акробата"***. История литературы знает немало случаев индивидуальной борьбы с общим стилистическим идеалом, борьбы, иногда принимающей даже крайние формы, как, например, в эпоху модернизма и футуризма. Но в своих наиболее созидательных образцах индивидуальный язык писателя не только не противоречит естественному идеалу языковой нормы, но даже и больше того: обнаруживает свойства этой нормы наиболее совершенным способом, так, что стиль лучших писателей, как говорит Сепир, "свободно и экономно выполняет то самое, что свойственно выполнять языку, на котором они пишут"****. Это художники, которые "умеют подогнать или приладить свои глубочайшие интуиции под нормальное звучание обыден-

*На необходимости отличать "искусство писать" от объективно-исторической стилистики постоянно настаивает известный теоретик стилистики Ш. Балли. См.: *Bally Ch. Traité de stylistique française* (1921)⁶; *его же. Le langage et la vie* (1926)⁷.

**Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. С. 578—579.

***Сепир Э. Язык. М.; Л., 1934. С. 177—178.

****Там же. С. 177. (У нас художником этого типа, несомненно, является Пушкин.)

ной речи**"; это Шекспир и Гейне. "Читая, например, Гейне, мы подпадаем иллюзии, что весь мир говорит по-немецки"***.

И тем не менее такие великаны литературы остаются властителями, а не рабами языка, потому что их прочная связь с историческим и общенародным в языке дает им возможность творить "чудеса" со словом. Эту мысль выразил когда-то, на заре своей научной деятельности, Буслаев в следующих замечательных словах: "Привычка обращаться только к известным, литературою усвоенным выражениям заключает нас со всем богатством современного мышления в тесном кругу, из которого иногда извлекает только высокое дарование писателя, воспитанного воззрениями и смыслом родного языка: ибо язык, пока живет в народе, никогда не утратит своей животворной силы; и всякое замечательное в литературе явление есть как бы новая попытка творчества в языке, есть возрождение той же самой силы, которая первоначально двинула язык к образованию"****. Идеалистическая нефилология XX века, возглавлявшаяся Фосслером и представляющая как бы конечный этап в развитии филологического романтизма, к начальной стадии которого принадлежит Буслаев, исповедует, как мы знаем, в этом вопросе прямо противоположное убеждение. Но ее учение об индивидууме как творце языка и примате индивидуального стиля по отношению к "застывшей грамматике"***** есть, несомненно, крупный шаг назад в истории теоретического языкознания.

Исследуя язык писателя или отдельного его произведения с целью выяснить, что представляет собой этот язык в отношении к господствующему языковому идеалу, характер его совпадений и несовпадений с общими нормами языкового вкуса, мы тем самым вступаем уже на мост, ведущий от языка как чего-то внеличного, общего, надындивидуального к самой личности пишущего. Здесь первый пункт, в котором по ходу наших рассуждений мы встречаемся с понятием индивидуального языка, личного стиля. При этом временно остается несущественным, исследуем ли мы языковое своеобразие отдельного произведения или их совокупности, собрания сочинений. Но в дальнейшем и этот вопрос встает перед нами. Если в пределах собрания сочинений наблюдается повторяемость тех или иных отличительных примет словоупотребления, форм словосочетания и т.д., то эти приметы вызывают в нас представление об их едином и постоянном источнике и именно он как цельная и конкретная культурная данность становится центром нашего исследовательского внимания и интереса. И теперь в зависимости от того, с какой стороны мы будем подходить к исследо-

*Сенир Э. Язык. С. 176.

**Там же.

***Буслаев Ф.И. О влиянии христианства на славянский язык. М., 1848. С. 7—8.

****Vossler K. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904. S.

ванию отношений между языком и продуцирующей его личностью, проблема языка писателя будет приобретать для нас различные новые значения.

Во-первых, возможен путь от писателя к языку. Нам известны, положим, общий жизненный уклад Пушкина, внешние приметы его личности, история его личной жизни как известной совокупности переживаний и поступков. Одним из таких поступков Пушкина является и его язык. В его языке могут быть установлены известные своеобразия, например такие привычные для его писем выражения, как "брюхом хочется"⁸, "пишу спустя рукава"⁹ (т.е. без оглядки на цензуру) и т.п., по которым мы узнаем Пушкина точно так же, как мы узнаем его по манере мыслить, по его отношению к людям и природе, по всей той множественности примет, которые в их общей совокупности и связи мы именуем словом *Пушкин*. Изучение языка или стиля (оба слова здесь значат одно и то же) Пушкина в этом направлении превращается в одну из проблем биографии Пушкина*. Если биография вообще имеет дело с личностью как с известной индивидуальностью, то ниоткуда не видно, почему она не должна изучать эту индивидуальность и в ее языковых обнаружениях. И разве в самом деле в наше общее представление о личности того или иного писателя не входит составной частью и то, что запомнилось нам относительно его языка со стороны его индивидуальных и оригинальных, типичных свойств? Например, я прочел следующую тираду: "Хорошо было год, два, три, но когда это: вечера, балы, концерты, ужины, бальные платья, прически, выставляющие красоту тела, молодые и немолодые ухаживатели, все одинакие, все что-то как будто знающие, имеющие как будто право всем пользоваться и надо всем смеяться, когда летние месяцы на дачах с такой же природой, тоже только дающие верхи приятности жизни, когда и музыка и чтение, тоже такие же — только задирающие вопросы жизни, но не разрешающие их, — когда все это продолжалось семь, восемь лет, не только не обещая никакой перемены, но, напротив, все больше и больше теряя прелести, она пришла в отчаяние, и на нее стало находить состояние отчаяния, желание смерти!"¹⁰ И я уверенно говорю, что это Лев Толстой, хотя я и не знаю, из какого произведения Толстого взяты эти строки. Но важно, что я узнаю здесь Льва Толстого не только потому, что в этом отрывке говорится о том, о чем часто и обычно говорит этот писатель, и не только по тому тону, с каким обычно о подобных предметах он говорит, но также по самому языку, по синтаксическим его приметам, которые, независимо от всякого иного представляемого ими интереса, могут и должны быть изучены также и в интересах биографии Льва Толстого. Легко также видеть, какое большое практически прикладное значение имеет подобное изучение языка писателя в проекции на его биогра-

*См. мою книжку "Биография и культура" (М., 1927. С. 78 и сл.).

фию для различных проблем, так или иначе имеющих дело с писателем как личностью, как носителем тех или иных индивидуальных свойств. Достаточно здесь сослаться хотя бы на задачи филологической критики текста, в особенности — на те задачи, которые возникают перед ней, когда она устанавливает авторство в применении к какому-нибудь документу.

Но писатель может писать в разных случаях по-разному, и тогда разные виды его языка могут служить для биографа приметами различных его жизненных манер или душевных состояний. Так, например, Тургенев в своих письмах к Виардо переходит с французского языка на немецкий, когда касается более интимных предметов*. Возможны и многие другие осложнения проблемы языка писателя как проблемы биографической. Но если, как мы убеждаемся, языковая манера писателя действительно может служить внешней приметой личности писателя и ее жизненной манеры, то нельзя ли повернуть вопрос в обратном направлении и спросить себя, не может ли язык писателя служить также и источником наших сведений о личности писателя, своеобразным документом, содержащим данные о том, что представляет собой писатель как объект биографии? Так намечается второй путь в исследовании отношений между языком писателя и его личностью, путь от языка к писателю.

Разумеется, изучение языка писателя не способно ответить на вопрос о том, где данный писатель обедал в тот или иной день и что он думал по тому или иному поводу. Однако с известным правом такое изучение может быть применено с целью раскрыть психологию писателя, его "внутренний мир", его "душу". Такое право основывается на том, что в языке говорящий или пишущий не только передает тем, к кому он обращается, то или иное содержание, но и показывает одновременно, как он сам переживает сообщаемое. Уже давно языковедение начало говорить о различии "коммуникативной", или "сигнификативной", и "экспрессивной" функций языка. В старой лингвистической литературе это различие было очень ясно формулировано фон дер Габеленцем: "Язык есть расчлененное выражение мысли, а мысль есть связь понятий. Но человеческий язык хочет выражать не только связываемые понятия и их логические отношения, но также отношение говорящего к речи; я хочу высказать не только нечто, но также и себя, и таким образом к логическому фактору, многообразно пронизывая его собой, присоединяется психологический фактор"**. "Как бы ни пытался субъект добраться до объекта при помощи сигнификации, — говорит другой исследователь, — он никогда не может избежать того, чтобы не обнаружить часть самого себя"***. Именно на этом

*Гречес И.М. История одной любви: И.С. Тургенев и Полина Виардо. М., 1927. С. 60.

**Gabelentz G. von der. Die Sprachwissenschaft. Leipzig, 1891. S. 82.

***Schulz-Jahde Karl. Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft. Berlin, 1928. S. 53.

свойстве языка основана и возможность той "интерпретации поэта из его языкового окружения", которую с таким энтузиазмом уже много лет отстаивает в своих известных работах Лео Шпитцер*. Однако это направление в изучении языка писателя связано с опасностями, о которых необходимо здесь предупредить.

Шпитцер принадлежит к той лингвистической школе, в которой точно таким же биографическо-психологическим способом исследуются не только индивидуально-личные, но и национальные языки. В подобных случаях в национальных языках ищут источника сведений о "народной психологии", о "типе мышления", свойственном данному народу, его "мировоззрении" и т.п. Это проблема очень старая. В относительно новое время на нее обращал особенно большое внимание один из основателей "этнической психологии" Штейнталь¹², некоторые мысли которого по этому вопросу отразились отчасти в сочинениях нашего Потебни¹³. В XX веке, исходя из иных методологических предпосылок, такую идею пытался осуществить Фосслер в своем прославленном исследовании "*Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*" (1913). Но не случайно горячий приверженец Фосслера и исследователь отражений "души писателя" в его языке Шпитцер должен был признать, что в этом исследовании Фосслер в целом ряде случаев "перефранцузил самих французов"**. Это значит, говоря проще, что Фосслер нашел во французском языке такие "особенности" французской "души", каких на деле не существует. И дело здесь не только в крайнем субъективизме, каким отличаются многие выводы фосслерианцев и примеры которого в изобилии можно было бы привести из самых разных сочинений того же толка о литературном языке или языке отдельных писателей; дело заключается в неизбежности подобного бесплодного субъективизма в том случае, когда упускается из виду конвенциональная природа языкового знака, произвольность его связи с соответствующими предметами мысли и когда язык в целом и во всех своих подробностях толкуется как чистая экспрессия, прямое и естественное выражение тех или иных состояний сознания и психики. Так, например, по мнению Фосслера, называя своих персонажей *maître renard*, *maître corbeau*, Лафонтен "вступает в сознательное противоречие с философией его эпохи, которая вместе с Декартом считала животных машинами"***. Это совершенно тот же прием, который заставляет Фосслера по поводу исчезновения форм будущего времени в вульгарной латыни говорить так: "Как пророк в собственной стране, так и понятие будущего в народном языке обычно

*Шпитцер Л. Словесное искусство и наука о языке // Проблемы литературной формы / Под ред. В. Жирмунского. Л., 1928. С. 193. Ср. любопытную полемику Шпитцера и Л. Блумфильда в "Language" (1944. № 2; № 4¹¹).

**Там же. С. 210.

***Vossler K. Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg, 1905. S. 85.

пренебрегается или так или иначе искажается"*, как будто "формы будущего времени" и "понятие будущего" это одно и то же. Нельзя не признать вместе с критиками Фосслера, что подобное "втискивание духовных форм в языковое выражение" решительно расходится с действительным отношением языкового знака к содержанию и предлагает изучающим язык "камни вместо хлеба"**. Все это — или чистая метафизика, или какая-то дурная беллетристика, очень далекая от истинных целей науки.

Предупредить об опасности, связанной с изучением той или иной проблемы, не значит еще, однако, снять проблему по существу. Но для того, чтобы поставить эту проблему на действительно научную почву, прежде всего следует решить далеко не очевидный вопрос о том, в каких именно фактах языка вообще может проявляться и угадываться соответствующая искомая психология. Вопрос этот очень трудный, и готового обстоятельного его решения я не знаю. Ясно, однако, что решение его невозможно без опоры на фундаментальное различие между такими фактами, которые образуют самую систему языка, его как бы "анатомию" (т.е. то, что в нем остается после того, как он вынесен за скобки всякого данного частного акта речи), и такими фактами, которые характеризуют именно эти частные акты речи, в процессе которых указанная система приходит в действие и обрастает различными "физиологическими" функциями. Так, например, сюда относятся различные интонационные моменты речи в той мере, в какой интонация лишена чисто грамматических функций. Такие моменты речи, разумеется, вовсе не легко уловить в печатном тексте. Но все же в той мере, в какой они поддаются наблюдению, они, действительно, могут дать исследователю возможность проникнуть в душевное состояние писателя, угадать его настроение, почувствовать, с печалью или с радостью он говорит свое слово, с сочувствием или безразличием он рассказывает о событиях в жизни своих героев и т.д.; причем все это может находиться в том или ином соответствии с прямым смыслом текста. В тех языках, в которых порядок слов хотя бы относительно свободен, как в русском языке, то или иное словорасположение также может свидетельствовать об известных душевных склонностях и предрасположениях писателя, о его психологических привычках. Например, для стиля Леонида Леонова, несомненно, характерна склонность к такому отделению определения от определяемого, при котором между тем и другим помещается глагол, вроде: "воображением дурашливая овладевает сумятица", "в природе торжественная начиналась воровба"; или местоимение вроде: "мо-

*Vossler K. Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg, 1925. S. 67.

**Funke O. Studien zur Geschichte der Sprachphilosophie. Bern, 1928. S. 101; ср.: там же.

гильная у вас тишина”*. Легко видеть, что при таком словорасположении определение делается более заметным и ощутимым, хотя, собственно, значение его, по-видимому, не испытывает никакого изменения. Впрочем, иногда в этом можно и сомневаться. Именно можно поставить вопрос о том, не получает ли определение в таком предглагольном положении некоторого предикативного оттенка, который очевиден, например, в том случае, когда при определении есть свои зависимые слова, например: “*понурий*, как *черный манатейный монах*, выходил на *дорогу вечер*” (все примеры из первой главы “Соти”). Так или иначе, но во всяком случае у нас есть право усматривать в этой манере свидетельство склонности к качественному восприятию окружающего, такой “душевной привычки”, которая побуждает видеть вещи прежде всего со стороны их признаков. Другое дело, выдержит ли такой вывод проверку в свете всей совокупности данных, которыми мы можем располагать об изучаемом писателе; но самая возможность такой проблемы и такого вывода, конечно, оспорена быть не может.

Есть также многие другие подробности речи, остающиеся за границами самой системы языка, допускающие индивидуальное их применение, а потому позволяющие заглядывать через них в обуславливающий их душевный мир. Например, для изучения синтаксической системы русского языка с собственно грамматической точки зрения представляется решительно безразличным, какой тип предложения каким другим сменяется в пределах больших отрезков речи, как абзац, глава и т.п. Но если перед нами три построения, из которых первое состоит из одних простых предложений, второе — из одних сложных, а третье — из чередования простых и сложных в той и иной композиционной последовательности, то это не может не интересоваться того, кто хочет увидеть в языке писателя отражение его внутреннего мира, так как разные построения этого рода могут оказаться связанными с разными типами психологии. Даже тогда, когда мы имеем дело с чисто грамматическим материалом, известные психологические закономерности могут открываться в том, в каком внеграмматическом соотношении, например количественном, находятся эти отдельные грамматические факты между собой. Ясно, например, что преобладание какой-нибудь формы из числа двух равнозначных, более частая употребительность какой-нибудь формы у данного писателя сравнительно с другими при прочих равных условиях, вообще распределение различных синонимических средств языкового выражения — все это способно подсказывать важные и существенные выводы в области обсуждаемой здесь научной проблемы. Кратко можно сказать, что это область всего внеграмматического в языке.

*Это частные разновидности приема, который рассматривается под именем “замыкания” в сочинении И.И. Мещанинова “Члены предложения и части речи” (М.; Л., 1945. С. 50 и сл.).

Психологическая биография, в интересах которой могут производиться подобные лингвистические наблюдения, — лишь одна из возможных конечных целей исследований такого рода. Обратим внимание на то, что самое понятие личности по отношению к писателю, как и иному художнику, может толковаться различно. Рядом с реальной личностью писателя, которую мы познаем или изображаем в биографии на основании соответствующих исторических материалов, живет его иная, литературная личность, та, которая заключена в его произведениях. Во всяком тексте есть тот, кто говорит, субъект речи, хотя бы слово я в нем ни разу не встретилось. Не требует доказательств, что в художественном произведении субъект речи есть одно из явлений художественной фантазии и потому не сводимо без остатка к соответствующей реальной биографической личности. Поэтому "язык Пушкина" может означать не только язык той биографической личности, которая носит это имя, но также и те языковые свойства, которые характеризуют повествователя "Евгения Онегина" и "Повестей Белкина".

В этом случае характеристики, которые мы выводим из наблюдений над различными индивидуальными, внеграмматическими свойствами в языке литературных произведений, мы будем приписывать уже не биографической, а литературной личности писателя. Например, в произведениях Щедрина часто встречается употребление некоторых глаголов без тех дополнений, которые нам кажутся нужными для полноты смысла. Ср., например, в "Помпадурах и помпадуршах": "старик увещевал "нового" быть твердым и не *взирать*" (не сказано, на кого-что *взирать*); или "тогда-то *усмирил*, тогда-то *изловил*" (не сказано, кого-что *усмирил* и *изловил*). Ср. в "Культурных людях": "...я могу только *содействовать*. *Содействовать* — вот моя специальность" (не сказано, кому-чему *содействовать*). Ср. в письме к Боровиковскому 15 января 1885 года: "Из общих знакомых я только двоих продолжаю видеть: Унковского и Лихачева. Из них первый — веселится, второй — *стремится*" (не сказано, к чему *стремится*) и т.д. В подобном употреблении эти глаголы приобретают обобщенный, символический смысл, лишаясь конкретного содержания, становятся своеобразными намеками, за которыми читателю уже самому придется угадывать их возможное жизненное приложение. Эти глаголы обозначают не события, а типические положения. Таких социальных символов, масок, как мы знаем, вообще много в так называемом эзоповском языке Щедрина, и мы вправе смотреть на них как на выражение и свидетельство той черты в литературной личности писателя, которая может быть названа сатирически-символическим ее устремлением. Специалисты будут решать вопрос, где здесь проходит граница между Щедриным-писателем и Щедриным-человеком, но это уж иной вопрос.

Как само собой разумеется, литературная личность писателя

может выступать в разных формах в разных его произведениях в зависимости от условий жанровых, тематических и многих других. В конце концов образ автора определяется всей сложной совокупностью явлений, создающих ту или иную литературную обстановку, т.е. его литературной школой, его эстетическими воззрениями и т.д. Громадное значение здесь принадлежит той общей эстетике языка, которой характеризуется творческий метод автора, т.е. тому, например, относится ли он к слову, как к чистому знаку мысли (Пушкин), или же слово у автора "музыкальное" (Фет), "изобразительное" (Гоголь), "орнаментальное" (Лесков) и т.д. Понятие авторской индивидуальности может быть расширено до каких угодно историко-литературных пределов, т.е. ее можно понимать не только в применении к одному отдельному автору, но и к целой плеяде авторов, к литературному направлению, эпохе и т.д. Но как бы ни усложнялась соответственно задача, в принципе она остается такой же: понять известные индивидуальные свойства речи, то, что называлось когда-то "слогом" в отличие от "языка" как нечто, свидетельствующее и отражающее в себе те или иные историко-литературные категории*.

Но занимаемся ли мы биографической, психологической или историко-литературной интерпретацией индивидуальных явлений языка, — если только, действительно, цель наша состоит в раскрытии известной индивидуальности, — мы всякий раз неизбежно выходим за границы лингвистики и имеем дело с проблемами, которые не могут считаться принадлежащими собственно языковедению. В свое время об этом очень хорошо говорил Буслаев, пытаясь наметить границы лингвистической стилистики (в объективном и в нормативном отношениях). "Стилистика, — писал Буслаев, — необходимо должна основываться на грамматике, ибо она есть не иное что, как та же грамматика, только в непрестанном применении к чтению писателя и к собственному сочинению... Только понятие о слоге индивидуальном или личном выступает из области филологии, ибо слог известного писателя определяется характером самого писателя... Притом слог индивидуальный видоизменяется по содержанию описываемых предметов: здесь, кажется, уже и предел стилистике..."** В самом деле, если верно, что границы науки определяются предметом, целью исследования, то с лингвистикой мы имеем дело только до тех пор,

*Ср. у Грота: "...*слог*, в тесном смысле, — это характер изложения, это в отношении к речи то же, что походка в движении тела, почерк в письме, физиономия в чертах и выражении лица; *язык* писателя — это общее орудие мысли в распоряжении отдельного лица, орудие, употребляемое каждым с большим или меньшим знанием и умением" (Грот Я.К. Карамзин в истории русского литературного языка // Филологические разыскания. Спб., 1899. ч. 2. С. 74).

**Буслаев Ф.И. О преподавании отечественного языка. Л., 1941. С. 168. (Под "филологией" Буслаев здесь понимает, конечно, языковедение.)

пока такой целью остается именно язык. Но не может быть целью лингвистики изучение "души писателя" или его литературного образа. Лингвистика может для этой цели лишь подсказать ту часть потребного материала, который находится в ее ведении. Думать иначе — значило бы относить к языку многое из того, что на самом деле относится к содержанию, не к означающему, а к означаемому, всю вообще действительность считать "языком", т.е. стоять на чисто формалистической, метафизической позиции.

С другой стороны, нет ничего более естественного, чем тот факт, что такие науки, как биография, психология и история литературы, должны, помимо прочего, обращаться и к языковому материалу, так как и в нем может содержаться — вернее, принципиально всегда содержится — то, чего они ищут. Однако своими средствами упомянутые науки получить данный материал не могут; им его дает языковедение. А если так, то языковедение должно уже наперед обладать этим материалом как чем-то, в чем оно заинтересовано в силу своих собственных задач. И в самом деле, нетрудно убедиться, что исследование внеграмматических свойств речи (как они проявляются, помимо прочего, также в литературных произведениях) составляет вполне законную и необходимую задачу науки о языке в ее собственном содержании, независимо от того, как могут воспользоваться результатами этого исследования в применении к изучению индивидуального стиля биография, психология, история литературы и другие науки.

Материал в обоих случаях будет тот же, но точка зрения на него разная. Раздвижение определения и определяемого глаголом или употребление известных глаголов без привычного при них дополнения интересуют языковедение не потому, что через анализ подобных фактов открывается какая-то подробность в биографической или творческой личности Леонида Леонова или Щедрина, а как возможные факты русской речи. Их можно исследовать не потому, что они встречаются у такого-то или иного писателя, а потому, что они встречаются в русском языке. В этом случае они как бы вынимаются из индивидуальных контекстов; они могут и (в принципе) должны изучаться сразу по различным источникам русской речи. Даже в том случае, когда в эмпирической работе перед нами только один такой источник, то все равно его данные оцениваются как такие, которые только совместно с такого же рода данными других источников служат материалом для ответа на возникший вопрос. Этот вопрос может быть сформулирован, например, так: что получается в русской речи, если между определением и определяемым поставить глагол? Ведь совершенно ясно, что только после того, как будет решен этот вопрос в данной его постановке, можно спрашивать себя о том, что выражается в такой конструкции в пределах данного личного языкового мира. Здесь, как и прежде, вопрос заключается в том, на какой части выражения "язык писателя" мы будем делать логическое ударение. Если перед нами проб-

лема "языка писателя", то нужно иметь в виду, что писатель не проблема лингвистики, потому что она не умеет, а не то, что не хочет решать подобные проблемы. Но если мы задаемся вопросом о "языке писателя", то это не только законная, но и неизбежная задача языкознания; и в том понимании языка, о котором сейчас идет речь, т.е. в применении к различным его внеграмматическим фактам, — проблема того отдела языковедения, который, по почину женевской школы, именуется *la linguistique de la parole* в отличие от *linguistique de la langue* — лингвистикой речи в отличие от лингвистики языка.

Но пойдем дальше. О разнovidностях языка можно говорить не только как о разных "стилях речи", т.е. как о различных традициях языкового употребления, связанных с различными условиями общения через язык. О них можно говорить также в том отношении, что одна и та же система языка может иметь различное жизненное назначение, служить разным областям культуры, выражать различные модусы сознания. Например, можно говорить о поэтическом языке как об известной обособленной области языкового употребления, характеризующейся возможным присутствием в ней таких форм, слов, оборотов речи, которые в других областях употребления не встречаются. Но выражение "поэтический язык" может означать также язык в его художественной функции, язык как материал искусства в отличие, например, от языка как материала логической мысли, науки. В этом случае речь будет идти уже не о "стиле речи", а об особом модусе языка, о предназначенности его для передачи смысла особого рода, именно того, какой искусство специфическим образом несет в жизнь в той мере, в какой оно отличается от остальных областей культурного творчества. Что такое язык как посредник между поэтом и его аудиторией? Какое произведение искусства создано поэтом из его языкового материала? Поэтическое произведение, разумеется, содержит в себе не просто язык, но прежде всего — мысли и чувства, выраженные в языке. Но язык в поэтическом произведении, независимо от этого, сам представляет собой известное произведение искусства, и в этом качестве он составляет предмет особой научной проблемы.

О языке как искусстве в разное время написано очень много. Но и здесь у нас не создалось прочной традиции практической научной работы. В недавнее время эта тема была сильно скомпрометирована формализмом. Основной порок теории "Опояза" состоял в том, что в ней резко разобщались поэтический язык и практический¹⁴, рассматривавшиеся как две взаимоисключающие области действительности. Между тем очевидно, что поэтический язык не существует без прочных корней в языке реальной действительности. В более раннее время верно оценить значение проблемы языка как искусства мешало учение Потебни, который, наоборот, всякий язык склонен был считать искусством, так что в его учении общий язык целиком растворялся в языке поэтическом. Это вредно отражалось на грамматической кон-

цепции Потебни, а также и на его грамматической репутации, хотя и придавало ему популярность в литературно-художественных кругах¹⁵. Но как раз в вопросе о том, что такое язык как искусство, и современный лингвист может отнестись к учению Потебни с значительной долей доверия.

Язык как произведение искусства прежде всего характеризуется тем, что он представляет собой внутреннюю форму, т.е. нечто, само по себе, внутри себя обладающее некоторой содержательной ценностью. В общем языке как орудии практического сознания связь между словом и обозначаемым этим словом предметом совершенно произвольна и представляет собой результат сложной цепи исторических случайностей. Бесплезно спрашивать себя, да это практически и не приходит никогда в голову, пока мы не задаемся вопросами истории языка, почему рыба у нас называется словом *рыба*. Не так обстоит дело в словесном искусстве. Разумеется, когда мы в сказке, повести, стихотворении читаем: "Старик ловил неводом рыбу", — то и отсюда мы не можем узнать, почему рыба названа словом *рыба*. Но ведь зато самое слово *рыба* здесь означает вовсе не только рыбу, а через нее также и нечто гораздо более общее. И разве, действительно, весь смысл пушкинской "Сказки о рыбаке и рыбке" заключается в том, что там буквально говорится о рыбе? Но тогда это было бы не произведение искусства, а хроникерское известие, летопись, историческая справка и т.д. А раз перед нами действительно произведение искусства, то вопрос о том, почему соответствующее более общее содержание передано в данном случае словом *рыба*, становится совсем уже не праздным вопросом. Ведь в других случаях оно могло бы быть названо каким-нибудь совсем иным словом. Но назовите в сказке Пушкина это общее содержание не словом *рыба*, а каким-нибудь иным, и данное произведение искусства, во всяком случае, будет разрушено.

Потебня учил: "В слове мы различаем: внешнюю форму, т.е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание"* . Но в практическом языковом общении, цель которого — передать другому то, что я знаю, думаю или чувствую, нет никаких "ближайших этимологических значений" слова. Может быть, нелишне напомнить, что они в очень большом числе случаев неизвестны даже искушенным специалистам по языковедению. Но дело даже не в этом, а в том, что никакие "ближайшие значения" совершенно не нужны для того, чтобы люди могли понимать друг друга. Правда, и в практической речи не все слова данного языка полностью разобщены. Например, всякий русский понимает, что *городской* означает "относящийся к городу", *лукавить* — "вести себя лукаво", *торговец* — "кто торгует" и т.д. Но и это все вовсе не

*Потебня А. Мысль и язык. Спб., 1862. С. 150.

"ближайшие этимологические значения", а смысловая связь по формам словообразования, очень далекая от того, что можно вкладывать в выражение "внутренняя форма" в качестве его содержания. Между тем в поэзии действительно есть нечто вроде "ближайших этимологических значений". Например, для того более общего содержания, которое в сказке принадлежит слову *рыба*, ближайшим, но только не этимологическим, а посредствующим значением будет обычное содержание этого слова. И когда Потебня пишет: "Хотя для слова звук так необходим, что без него смысл слова был бы для нас недоступен, но он указывает на значение не сам по себе, а потому что прежде имел другое значение"*⁵, то это утверждение может иметь какой-нибудь смысл только при том условии, что оно применяется к словесному искусству и что слово *прежде* здесь указывает не на историю языка, а на то значение слова, которое ему принадлежало раньше, чем оно стало материалом искусства.

Смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самым содержанием, темой его. Так, слово *хлеб* в заглавии романа Алексея Толстого представляет собой известный образ, передающий в художественном синтезе одно из крупных событий революции и гражданской войны. Для того чтобы это слово могло иметь такой образный смысл, создаваемый им образ должен в самом себе, в качестве снятого момента, сохранять еще и первоначальное, буквальное значение слова, потому что в противном случае не возникает указанного отношения как специфически художественного момента. "Хлеб" в романе Толстого означает и то, что это слово означает всегда, и то, что оно означает в содержании романа, одновременно, сразу, и вот это-то и подчеркивается в обозначении этого слова термином "внутренняя форма". Язык с своими прямыми значениями в поэтическом употреблении как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла, и вот почему художнику не все равно, как назвать то, что он видит и показывает другим. Когда поэт говорит:

На родину тянется туча,
Чтоб только поплакать над ней¹⁶,

то для него дождь, разумеется, не перестает быть тем, чем он является для каждого человека, но в то же время это не дождь, а слезы, которые он видит своим художественным зрением.

Установление тех конечных значений, которые как бы просвечивают сквозь прямые значения слова в поэтическом языке, — задача для самого языковедения непосильная: это есть задача толкования поэзии. Но, несомненно, в задачу лингвистического исследования входит установление отношений между обоими типами значений

*Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Воронеж, 1874. Т. 1. С. 6.

слова — прямым и поэтическим. Совершенно так же обстоит дело и в обычной лингвистической практике. Своими средствами лингвист не может установить, что вообще значит в русском языке слово *стол*. Однако, зная уже значения этого слова, лингвист исследует, в каких отношениях они находятся друг к другу, и так или иначе квалифицирует эти отношения, находит для них соответствующее место в общей системе языковых отношений, изучает их историю и т.д. Параллельные этим задачи возникают и в области изучения поэтического языка. Лексикология, как известно, вообще составляет самый отсталый участок языковедения, и потому здесь очень трудно сослаться на какие-нибудь отчетливо установленные факты и обобщения. Но если ее задача (в чем нельзя сомневаться) состоит в исследовании отношений между словами и их значениями, то необходимо и возможно исследование соответствующих отношений и в области художественной речи. Разные поэтические значения слов *рыба*, *хлеб*, *плакать* и т.п., в их отношениях к прямым значениям соответствующих слов, могут представлять собой различные противопоставления общего и частного, абстрактного и конкретного, целого и части, расщепления на параллельные варианты или цепного выведения одного варианта из другого и т.п. — словом, здесь возможны самые различные типологии, исследование которых существенно необходимо для науки.

Возникает также вопрос об отношениях между отдельными словами как цельными единствами со всей суммой заключенных в них значений. В общем языке мы различаем слова, связанные и не связанные между собой по значениям. Эти связи выражаются в формах словообразования. Так, например, слово *рыба* есть слово не мотивированное со стороны своего значения, т.е. значение его нельзя вывести из какого-нибудь другого слова с общей основой. Но в словах *рыбный*, *рыболов*, *рыбачить* и т.д., т.е. в словах с основой производной, значение мотивировано значением соответствующей первичной основы. Так выстраиваются известные словообразовательные цепи, между которыми могут быть устанавливаемы те или иные типологические или исторические отношения. В поэтическом языке, помимо таких словообразовательных цепей, могут возникать и иные словарные цепи, так как там значения отдельных слов могут представлять мотивированными, независимо от их словообразовательной формы, и именно как формы внутренние: поэтическое значение слова *рыба* мотивируется его прямым значением и т.д. Слова *старик*, *рыбка*, *корыто*, *землянка* — это слова разных словообразовательных цепей, но в тексте пушкинской сказки они, несомненно, составляют отдельные звенья одной и той же словарной цепи, так как объединены своими вторыми, поэтическими значениями. Это, следовательно, новый круг отношений, исследование которых возлагается на науку о языке в его художественной функции.

Если художественный язык есть действительно внутренняя форма,

то в нем вообще все стремится стать мотивированным со стороны своего значения. Здесь все полно внутреннего значения, и язык означает сам себя независимо от того, знаком каких вещей он служит. На этой почве объясняется столь характерная для языка искусства рефлексия на слово. Можно вообще сказать, что поэтическое слово в принципе есть рефлектирующее слово. Поэт как бы ищет и открывает в слове его "ближайшие этимологические значения", которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения. Очень интересно в данном отношении следующее признание Фета: "Песня поется на каком-либо данном языке, и слова, вносимые в нее вдохновением, вносят все свои, так сказать, климатические свойства и особенности. Насаждая свой гармонический цветник, поэт невольно вместе с цветком слова вносит его корень, а на нем следы родимой почвы. При выражении будничных потребностей сказать ли: *Ich will nach der Stadt* или: я хочу в город – математически одно и то же. Но в песне обстоятельство, что *die Stadt steht*, а город городится – может обнажить целую бездну между этими двумя представлениями"*.

Точности этих формулировок мог бы позавидовать и сам Потебня, который пытался нас уверить, будто и вообще в русском языке, а не только в песне "город городится", тогда как связь этих слов давно уже в русском языке утрачена.

Эта поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное. Полемизируя с Бругманном, Потебня когда-то так доказывал, что грамматический род не потерял еще своего живого смысла и жизненной реальности: "О том, имеет ли род смысл, можно судить лишь по тем случаям, где мысли дана возможность на нем сосредоточиться, т.е. по произведениям поэтическим"**. Эта фраза может служить образчиком подлинно неграмматического и в то же время художественного языкового мышления. Объективное значение грамматических категорий не может основываться на возможном их рефлексивном переживании, а только на их действительной роли в самом механизме речи. Но в поэтическом языке такая рефлексия и в самом деле может быть показательна. Так, если нам совершенно безразлично то обстоятельство, что слово *сосна* в русском языке – женского, а не мужского рода, и все значение этого факта исчерпывается соответственно присущими этому слову способностями словоизменения и согласования, то в поэзии, где *сосна* может служить образом женщины, женского начала, грамматический женский род этого слова способен обрести реальный и живой смысл. С полным правом поэтому тот же Потебня отметил несоответствие лермонтовского стихотворения "На севере диком стоит одиноко..." тому, что стоит в

*Фет А.А. Два письма о значении древних языков (1867) // Русские писатели о литературе (XVIII–XX вв.). Л., 1939. Т. 1. С. 450.

**Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Харьков, 1899. Т. 3. С. 616.

оригинале Гейне, где вместо "сосна" читаем "Ein Fichtenbaum"^{*}. Еще ранее Потебня заметил это Аполлон Григорьев в одной из "Бесед с Иваном Ивановичем". Здесь цитируется стихотворение Случевского, в котором лето прощается с землею в следующих выражениях:

Я уйду — ты скоро позабудешь	Я уйду, роскошная смуглянка,
Эти ленты и цветные платья,	И к тебе на выставшее ложе
Эти астры, эти изумруды	Низойдет любовница другая,
И мои горячие объятья.	И свежей, и лучше, и моложе ¹⁷ .

По этому поводу собеседник Ивана Ивановича замечает: "Вредит, если вы хотите, еще то, что лето у нас среднего рода, а зима женского — как вредит, пожалуй, лермонтовской переделке известного гейневского стихотворения то, что *сосна* и *пальма* женского рода"^{***}.

В статье В.Н. Ярцевой "Длительные времена" и проблема вида в английском глаголе¹⁸, между прочим, приводится такой пример из Мередита: "He spoke as he thought: he was not speaking what he was thinking...". Пример выразительно характеризует противопоставление форм *spoke* — *was speaking*, *thought* — *was thinking* в английском языке. Но перевести это место пришлось так: "Он говорил в общем так, как он думал: он не говорил всего того, о чем он в действительности думал в тот момент"^{***}. Ясно, что в художественном переводе надо было бы придумать какое-нибудь построение, которое хотя бы приблизительно передавало художественный аромат, потенциально заключенный в указанном английском противопоставлении. В самом деле, не только отдельные слова или словосочетания, вообще не только те элементы языка, которые передают вещественное содержание, но также и грамматические средства языка в художественной речи могут служить предметом художественной рефлексии, как это несомненно в указанной фразе Мередита. В подобных случаях грамматическая форма сама по себе обладает сигнификативной способностью, тогда как в общем языке ее роль в этом отношении подчинена смыслу целого.

Таким образом, понятие внутренней формы распространяется и на область грамматики, и здесь во многих случаях возможны такие поэтические значения, которые мотивированы "ближайшими значениями", свойственными данной форме в языке общем. Форма единственного числа может означать множество, поэтически изображаемое как единичность; форма настоящего времени может означать прошлое или будущее, поэтически представленное как нечто, происходящее в

^{*}Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 69. Ср. замечание Л.В. Щербы в статье "Опыт лингвистического толкования стихотворений ("Сосна" Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом)" (Советское языкознание. Л., 1936. Т. 2. С. 131).

^{**}Григорьев А. Воспоминания. М.; Л., 1930. С. 298.

^{***}Ярцева В.Н. "Длительные времена" и проблема вида в английском глаголе // Уч. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. 1941. Вып. 5. С. 197.

момент речи, и т.д. Но в плане рассмотрения языка как искусства это будут не просто "стилистические фигуры", а воплощения второй, образной действительности, которую искусство открывает в действительности реальной. И здесь снова грамматическая форма означает сразу и то, что она означает обычно, и то, что за этим обычным значением раскрывается как художественное содержание данной формы. То, что такая актуализация потенциального, наполнение живым смыслом конвенционального в языке происходит в словесном искусстве не в каждом отдельном слове, не в каждом отдельном грамматическом факте, — не имеет существенного значения. Для поэтического языка существенна только самая возможность появления этого посредствующего звена между внешней формой языка и содержанием, — так сказать, ежеминутная готовность языка стать внутренней формой. Эта готовность есть отличительная черта поэтического языка как системы, а в какой мере она реализуется в каждом отдельном тексте — это уже вопрос второго плана, подлежащий частным изучением как нечто случайное и формирующее различные оттенки и разновидности, разные стили поэтической речи.

Вообще же следует сказать, что различные внеграмматические факты и отношения общего языка, все то, что в общем языке с точки зрения его системы представляется случайным и частным, в поэтическом языке переходит в область существенного, область собственно смысловых противопоставлений. La parole общего языка в тенденции превращается в la langue языка поэтического. Прямой и обратный порядок слов в общем языке, как сказано выше, очень часто не различается своими грамматическими значениями и потому составляет факт не "анатомии", а "физиологии" речи. Но в поэзии и это, для грамматики не существенное, различие способно стать различием поэтических смыслов, так как перестановка слов, не изменяя собственно грамматического отношения, какое между ними существует, может стать носителем своего особого, образного значения. "*Щурки* от дремоты *глаза*" (еще один пример из "Соти" Леонова) и "*глаза, щурки* от дремоты" — в чисто грамматическом отношении конструкции равнозначные. В художественной речи перемещение логических акцентов, ослабление акцента на обстоятельственном члене *от дремоты*, выдвижение прилагательного на первый план, одно фразовое единство вместо двух, соблюдаемые при переходе от второй конструкции к первой, создают новый образ, т.е. новый поэтический смысл. Известно, что мы различаем сочетания слов свободные и тесные, т.е. такие, которые не образуют или образуют фразеологические единства, например *железная лопата* и *железная дорога*. Для характеристики слова *железный* в первом из этих выражений безразлично, с каким существительным оно сочетается, потому что этих существительных может быть множество, хотя бы и относительное, что зависит уже от внеязыковых факторов. В художественном языке всякое сочетание

слов в тенденции превращается в тесное, в фразеологическое единство, в нечто устойчивое, а не случайное. И здесь вовсе не все равно, какие именно предметы поэт назвал *железными*, так как это ограничивает и определяет поэтическое значение слова *железный*. Это особенно очевидно в том случае, если какое-нибудь словосочетание свободной структуры в данном поэтическом тексте неоднократно повторяется. Для самой структуры выражения с точки зрения общего языка представляется совсем несущественным, часто или редко фактически употребляются в речи словосочетания вроде *молодая дева, пламень любви, сладостный обман* и т.п., но то, что в языке Пушкина эти словосочетания повторяются каждую минуту, делает их с художественной точки зрения словосочетаниями тесными. Но также и обратно: единично встречающиеся сочетания вроде *насильственная лоза, готическая слава* и т.п., вследствие самого факта их единичности, также приобретают значение поэтических фразеологических единств. Каждый раз кажется, что иначе и сказать нельзя¹⁸.

Мало того, в поэтическом языке приобретают свой смысл и такие явления, которые в обыденной речи вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку. Так, например, те или иные созвучия или ритмические фигуры, случайно возникающие в тех или иных актах речи, не только не относятся, как всякому понятно, к грамматике, но даже и к тому, что можно было бы назвать внеграмматическими средствами языка, если только за ними действительно не стоит какое-нибудь сознательное намерение. Такое намерение может иметь художественный характер, и тогда уже исследователь поэтического языка не может их игнорировать. Факты ритмики и эвфонии, вообще говоря, представляют собой звуковую оболочку языка, отвлекаемую от ее языковой функции и превращающуюся в материю *sui generis*, лишенную всякого предметного содержания, но зато наделенную опосредственной экспрессивностью, совершенно так, как ритмы и созвучия в музыке. В стихотворном языке они и выполняют соответственно свою музыкальную функцию. Но они могут иметь также и свой с м ы с л, участвовать в передаче поэтических значений. Это зависит, например, от того, какие именно слова или грамматические категории рифмуют, каким образом рифмовка определяет композиционное членение речи и т.п. Так, в драматическом стихотворном языке может иметь существенное значение вопрос о том, принадлежат ли оба члена рифмы одной или двум репликам, потому что от этого зависит самый характер развертывания драматического действия, как оно определяется композицией речи. Привожу только один, но зато очень выразительный пример из "Горя от ума" (I, 301 и сл.¹⁹):

Л и з а

Хотела я, чтоб этот смех дурацкий
Вас несколько развеселить помог.

С л у г а

К вам Александр Андреич Чацкий.

Чацкий

Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног!*

Если бы можно было бы вообразить такой язык, в котором в определенных синтаксических положениях непременно должны были бы находиться созвучные слова, то это был бы, несомненно, факт грамматики этого языка. В рифмованном художественном стихотворном произведении это приобретает значение факта поэтической грамматики.

Отмечу еще и то, что самая единица, микрокосм художественного языка, в пределах которого и надлежит устанавливать его закономерности, есть нечто, что, с точки зрения собственно грамматической, представляется фактом несущественным, внеграмматическим. Для общего языка таким минимальным пределом или контекстом служит предложение. В художественном языке это непременно то, что иногда называют синтаксическим целым, — абзац, глава, произведение. Это поэтические аналоги предложений общего языка. Короче говоря, подводя некоторый итог сказанному о природе поэтического языка, можно утверждать, что в этом языке не только оживляется все механическое, но и узаконяется все произвольное. В этом смысле можно принять положение Рихарда Мейера: "...не существует вообще одного единственного правильного выражения, но существует вообще для каждого писателя одно вполне правильное выражение"***.

Совсем особую проблему изучения художественного языка составляет то, что может быть названо "чужой речью" в тексте художественного произведения. Прежде всего — это вопрос о форме передачи самого по себе факта, что с известного момента текста начинается речь не автора, а имитируемого со стороны языка персонажа. Существуют две такие основные формы — прямая и косвенная. В первом случае это диалог или монолог, во втором — включение имитируемой речи в речь, формально принадлежащую автору. Это то, что принято называть несобственной прямой речью (*erlebte Rede*, *style indirect libre*). Ср., например, в "Мертвых душах": "Затем писавшая упоминала, что омочает слезами строки нежной матери, которая, протекло двадцать пять лет, как уже не существует на свете; приглашала Чичикова в пустыню — оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом", где совмещена косвенная речь (*упоминала, что*

*Я подробно касаюсь этого вопроса в своей работе "Горе от ума" как памятник русской художественной речи²⁰.

**Meyer R.M. Deutsche Stilistik. München, 1913. S. 26.

омочает...) и несобственная прямая речь (*оставить навсегда город* и пр. – слова пушкинского Алеко, превратившиеся в элемент ходульной фразеологии в устах провинциалки). Вот еще несколько небольших примеров: "И вот не проходит и нескольких месяцев, как бывший властитель сих мест видит себя лишенным огня и воды и делается притчей во языцех. Рабочие к нему не идут, поля у него не родят, коровы его не доят, овцы чихают... *дурррак*" (Салтыков-Щедрин, "Убежище Монрепо"). "Позиция ли неудачна, или слишком огрызались кадеты, – *ладно, наложим в другой раз*, и пропускали Корнилова" (А.Н. Толстой, "Хождение по мукам"). "В одной руке – на отлете – он держал шляпу, в другой – трость и, смеясь вольно, – *собачий сын*, – говорил с царем... И все немцы стояли *бесстыдно вольно*" (А.Н. Толстой, "Петр I"; описание дано с точки зрения Василия Волкова). Все эти примеры относятся к различным типам включения чужой речи в авторскую, и типов этих очень много. Но нередко наблюдаем такое полное переключение речи автора на речь персонажа, что автор не столько уже имитирует речь изображаемого лица, сколько просто говорит за него. Ср. в "Евгении Онегине":

Ужель та самая Татьяна (...)	Та девочка, которой он
Та, от которой он хранит	Пренебрегал в смиренной доле,
Письмо, где сердце говорит,	Ужели с ним сейчас была
Где всё наруже, всё на воле,	Так равнодушна, так смела?
Та девочка... иль это сон?..	

Это слова не Пушкина, а Евгения Онегина, и здесь свободно слово *он* могло бы быть заменено словом *я*. Ср. в "Вазире-Мухтаре" Ю. Тынянова: "Обеды, обеды. Военные обеды, литературные обеды. Помилуй бог, *он* сыт". И здесь возможна такая подстановка слова *я* на место *он*. Все подобные факты возбуждают много интересных вопросов, которые объединяются в общем большом вопросе о тех "голосах", которые мы слышим, читая художественный текст, и тех взаимоотношениях, в которые эти голоса вступают между собой. Независимо от этого общего вопроса все элементы чужой речи, разумеется, нуждаются в анализе в своем собственном материальном качестве, как соответственные факты фонетики, морфологии, синтаксиса, словаря, в их отношениях к лежащим в их основе фактам живого языка. Достаточно упомянуть хотя бы о том, что в художественном языке диалектные приметы речи персонажей сплошь да рядом даются в таком их совмещении, которое с собственно диалектологической точки зрения не может быть признано реальным, например если какой-нибудь персонаж сразу произносит 2 фрикативное вместо взрывного и тут же употребляет какие-нибудь севернорусские формы²¹ и т.д.

Все это не исчерпывающий список задач, возникающих в процессе изучения поэтического языка, и не программа исследования, а лишь приблизительная характеристика поэтического языка как особой

научной проблемы. Всякому понятно, что раскрытие этой проблемы может быть ориентировано и в направлении индивидуального стиля автора в биографическом, психологическом, историко-литературном и других отношениях. В таких случаях изучение поэтического языка будет приобретать значение одного из средств, с помощью которых указанные науки достигают осуществления их собственных целей. Индивидуальные различия здесь и в самом деле очень велики. Однако конечной целью таких наблюдений над индивидуальным художественным стилем, как он проявляется в языке, будет не самый этот стиль, а то, что открывается за ним как его источник и содержание, — личность художника, его идейный и художественный замысел, поэтика произведения или собрания произведений, как она обнаруживается в данных языка, сопоставляемых с данными другого рода. Но как и раньше, самое собиание этих данных, их анализ и интерпретация с точки зрения их собственного содержания составляют задачу лингвистики, которая и предоставляет их затем в распоряжение различных наук, во всем этом заинтересованных. Таким образом, мы имеем право утверждать, что независимо от задачи научного постижения авторской личности в тех или иных отношениях, независимо от задачи раскрытия того идейно-художественного мира, который и составляет сердцевину и самую суть поэтического искусства, у лингвистики существуют свои интересы и обязанности по отношению к явлениям поэтического языка. Лингвистика вообще есть наука о в с я к о м языке, в том числе и о языке художественном. Ее задачи будут выполнены не полностью, пока они будут выполняться в отношении материала, хоть сколько-нибудь ограниченного со стороны его объема или природы. Нельзя дать действительно исчерпывающего и полного ответа на вопрос, что такое язык, без обобщения данных, извлекаемых из всех без исключения областей языковой жизни. Вот почему необходимо должен существовать в лингвистике особый отдел, посвященный изучению закономерностей, которые обнаруживаются в том, как функционирует в исторической действительности язык художественный.

Само собой разумеется, что обычные приемы лингвистической работы в применении к задачам изучения художественного языка должны соответствующим образом модифицироваться. Если вообще изучать язык может только тот, кто к этому способен, то нужны и соответствующие внутренние данные для того, чтобы успешно изучать язык художественный, т.е. прежде всего умение устанавливать различия, существующие в области передачи поэтических смыслов посредством языковой формы. Но это уже вопросы исследовательской школы и техники, личных склонностей и дарований, и обо всем этом здесь можно и не говорить.

Если попытаться теперь подвести итог всему, сказанному в этой статье, то формулировать его, как мне кажется, можно следующим

образом. Такие выражения, как "язык писателя", "язык литературного произведения", "язык и стиль" того или иного автора или его отдельного сочинения и т.п., неоднозначны. В анализе их возможных значений открывается не одна, а целая гамма проблем, находящихся между собой в известных логических отношениях. Основные лингвистические проблемы этой цепи следующие:

1. Извлечение из данного литературного памятника (или собрания памятников, что не меняет дела) материала для построения общей истории данного национального языка.

2. Освещение этого материала в свете интересов истории отдельных стилей речи в их внутренних взаимоотношениях.

3. Отыскание по данным памятников и различным косвенным показаниям идеальной языковой нормы, господствующего стилистического вкуса в ту или иную эпоху в интересах общей истории языка в таком нормативном отношении.

4. Применение языковых данных памятника к интересам "лингвистики речи" в отличие от интересов "лингвистики языка".

5. Изучение художественной (поэтической) речи как особого модуса языковой действительности.

Изучение индивидуальных языковых отличий в третьем, четвертом и пятом отношениях дает, сверх того, возможность воспользоваться данными лингвистического анализа для целей педагогически-стилистических, биографических, текстологических, психологических, историко-литературных во всем сложном объеме проблем последнего рода и т.д. Постановка вопроса об индивидуальном стиле и составляет границу между лингвистикой и прочими науками, заинтересованными в данных языка.

Таковы общие выводы предложенного рассуждения. Я понимаю не меньше всякого иного, что наука строится не рассуждениями о ней, а практической работой над материалом. Но эта практическая работа в очень сильной степени облегчается, когда исследователь ясно представляет себе, какой именно материал и для какой цели он изучает.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М.; Л. С. 7.

² В своем роде, своеобразный, самостоятельный, особого рода — лат.

³ См. также: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 207—226; Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях: В 2 ч. М., 1960. Ч. 2. С. 243—262; там же. М., 1965. Ч. 2. С. 300—319.

⁴ См. прим. № 1 к статье "Понятие поэтического языка".

⁵ Глава 4: Ликейские острова, том 2.

⁶ Ссылка на 2-е издание книги (V. 1, p. 17—20 (§ 20—23); p. 184—202 (§ 196), Heidelberg).

⁷ См. раздел III (*Mécanisme de l'expressivité linguistique*), p. 142–181 (Paris). См. также: Винокур Г.О. Культура языка. М., 1929 (разделы: Практическая стилистика как проблема, с. 11–48 и Поэзия и практическая стилистика, с. 261–283).

⁸ Из писем к П.А. Вяземскому, Н.И. Гнедичу, Н.И. Кривцову и Ф.Ф. Вигелю ("...прозы твоей брюхом хочу", "Мне брюхом хочется театра и кой-чего еще", "Мне брюхом хочется видеть его", "Мне брюхом хотелось с тобой увидаться...").

⁹ Из писем к П.А. Вяземскому и Л.С. Пушкину.

¹⁰ Из неоконченного рассказа "Что я видел во сне" (1906).

¹¹ См.: Винокур Г.О. Эпизод идейной борьбы в западной лингвистике // Вопросы языкознания. 1957. № 2. С. 59–70.

¹² См. об этом: Шпет Г.Г. Введение в этническую психологию. М., 1927. Вып. 1 (разделы 16 и 17, с. 137–147).

¹³ См.: Потебня А.А. Мысль и язык. СПб., 1862 (гл. 4: Языкознание и психология, с. 41–54; гл. 10: Поэзия. Проза. Сгущение мысли, с. 150–191).

¹⁴ См. прим. № 16 к статье "Понятие поэтического языка".

¹⁵ Об оценке исследований А.А. Потебни (в частности, А.Г. Горнфельдом, Д.Н. Овсяннико-Куликовским и др.) см.: Райнов Т.И. Александр Афанасьевич Потебня. Пг., 1924.

¹⁶ В стихотворении А.А. Фета "Из дебрей тумана несмело...".

¹⁷ См. прим. № 31 к статье "Понятие поэтического языка".

¹⁸ См.: "Послание Дельвигу" (3, 68) и "Деревня" (2, 90).

¹⁹ См.: Грибоедов А.С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1913. Т. 2. С. 16.

²⁰ См.: Уч. зап. МГУ. Труды каф. рус. яз. М., 1948. Вып. 128. Кн. 1. С. 35–69; Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 257–300; его же. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1991. С. 196–240.

²¹ См. об этом: Винокур Г.О. Русское сценическое произношение. М., 1948. С. 22.

МЕТОДОЛОГИЯ

Критика
поэтического
текста



КРИТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Эта работа посвящена методологии филологического анализа текста применительно к насущным вопросам издания русского классического литературного наследства. Наряду с трудами Н.К. Пиксанова и Б.В. Томашевского она, с одной стороны, общепризнана как один из первых трудов, заложивших основы современной текстологии и определивших новый этап в развитии отечественной текстологической мысли. С другой стороны, она также входит в круг тех немногочисленных исследований, которые, имея преимущественно теоретическое значение, рекомендуются в качестве учебных пособий по текстологии. Специальный познавательный интерес представляет собой имеющееся в книге большое число критически обсуждаемых иллюстраций анализа текста, которые относятся главным образом к поэзии, но в отдельных случаях и к прозе. См. оценку книги, данную в следующих текстологических исследованиях: *Прохоров Е.И.* Текстология новой русской литературы: Краткий обзор текстологических взглядов // *Лебедева Е.Д.* Текстология. Вопросы теории: Указатель советских работ за 1917–1981 гг. С. 9–10; *Гришунин А.Л.* Введение // *Основы текстологии* / Под ред. В.С. Нечаевой. М., 1962. С. 94–97; *Прохоров Е.И.* Текстология (принципы издания классической литературы). М., 1966. С. 222; *Рейсер С.А.* Основы текстологии. М., 1978. С. 7, 22, 44, 64, 133; *Томашевский Б.В.* Издания стихотворных текстов Пушкина (обзор) // *Лит. наследство*. М., 1934. № 16–18. С. 1056. Мнение о полемической заостренности книги Г.О. Винокура соответствует истине только в той части, в какой сам автор признавал, что "от полемики как средства литературного" он "не считал нужным отказываться сознательно" (с. 70). В то же время именно в ней обоснован принцип "осмысленного подхода" к тексту в противовес "принципиальному канону", на который опирается школа М.Л. Гофмана, как писал в 1937 году С.М. Бонди в статье "Спорные вопросы изучения пушкинских текстов".

Далеко не все отклики, появившиеся в печати сразу после выхода в свет этой книги, адекватно оценили ее специфическую направленность — опору на филологическую науку как на метод, питающий прежде всего текстологию. Это стало очевидным лишь впоследствии. Г.О.Винокур видел в филологическом методе залог объективного соотнесения и интеграции участков знаний, или постулирующих правильное прочтение текста, или вытекающих из него. Позднее, в работе "Введение в изучение филологических наук", ученый назвал филологию "особого рода деятельностью, которой необходимо предваряется всякое исследование, опирающееся на данные письменных памятников".

На поэтические тексты Г.О. Винокур смотрел как на особую группу письменных памятников, требующих особого же отношения к их автору, чьи намерения, хотя сами по себе и не составляют предмета филологического анализа, текстолог обязан "разгадать" в полном соответствии с научной строгостью предлагаемого метода; в данном случае — с выработанным критерием высшего воплощения эстетического идеала. Филологическая критика и есть то, что Г.О. Винокур называет критикой текста, т.е. таким видом критики, "который получает выражение в форме суждения относительно подлинности памятника" (с. 106). А установление подлинности памятника — это центральная задача филологической текстологии.

"Ценность работы Винокура в том, что он не довольствуется разбором ошибок своих предшественников, но выводит вопрос за пределы узкой "специальности" редактора и указывает на его широкое филологическое назначение", — писал Б.В. Томашевский в 1934 году. Это филологическое назначение сам Г.О. Винокур, по всей вероятности, трактовал еще шире — так, что "узкая специальность редактора" вряд ли могла здесь служить даже низшей точкой отсчета. Ведь первоначально он предполагал дать книге название, под которым им был сделан доклад на пленуме литературной секции ГАХН в 1925 году: "Русская филология и русские поэты". И в этом сопряжении двух категорий просматривается одна из центральных идей научного наследия автора в целом — необходимость строго различать научный и ненаучный (литературно-критический, индивидуально-вкусовой) подходы к поэтическому языку. Таким образом, в понятие "научный" Г.О. Винокур вкладывал смысл: "соответствующий науке, называемой филологией", в ведении которой находится слово. Считая, что для культурного сознания социума характерны два типа отношения к слову (как к термину — результат научной интерпретации и как к образу, символу — результат поэтической интерпретации), Г.О. Винокур в статье "Поэзия и наука" (альманах "Чет и нечет", 1925) формулирует понятие науки о символе, понятие о термине, объясняющем образ. Эта наука называется "поэтическим языкознанием", и без внимания к ее общефилологической природе ни одной из сторон поэтического языка научно заниматься нельзя.

Текстология с этой точки зрения — частная область приложения филологического метода, призванного прояснить существо главных вопросов: понимания, критики (оценки), толкования (интерпретации) и селекции (отбора) текста при издании русской классической поэзии.

Вышедший вслед за книгой Г.О. Винокура труд Б.В. Томашевского "Писатель и книга. Очерк текстологии" (Л., 1928), посвященный практическим нуждам текстологии, уравнивал пропорции теории и практики, подтвердив к тому же отсутствие каких-либо принципиальных разногласий между обоими учеными, понимавшими

свою задачу не как чисто внешнюю и механическую, а как включающую смысловой, эстетический и психологический моменты, связанные с историко-биографическим фоном. Томашевский писал в "Литературном наследстве" о том, что после книги Г.О. Винокура невозможно более "отмахиваться от смыслового, эстетического или "психологического" редакционного метода".

Конечная задача текстолога — напечатать правильный текст. Филологический метод, по мнению Г.О. Винокура, способствует правильному пониманию того, что такое правильный текст. "Последняя воля поэта" (формула М. Гофмана) должна восприниматься не как воля реально живущего и пишущего человека, который зафиксировал хронологически позднейший вариант текста, а как воля художника, которую можно выполнить исходя из филологических критериев оценки "лучшего" варианта. "Всякое воплощение замысла есть всегда и его уточнение, а в большинстве случаев и его изменение", — замечает Д.С. Лихачев (Текстология. Л., 1983. С. 581), ссылаясь на мысль Г.О. Винокура об изменчивости воли поэта. Уточнения и изменения же не всегда приводят к улучшению текста. "Как быть, — пишет цитируемый Винокуром Томашевский, — с Богдановичем, который на старости лет портил свою "Душеньку"... Как решить проблему "канонического текста"?"

В решении этой проблемы Г.О. Винокур опирается на понимание задач критики текста немецкими учеными-антикниками (создававшими свою теорию в период расцвета классической филологии в Германии на рубеже XVIII—XIX веков) как задач раскрытия подлинных отношений между сообщаемым и внешними формами сообщения (с. 81—82). Истолковывать содержание и смысл текста — а это и есть работа филолога — можно лишь при условии предварительной критической оценки письменного памятника, которая в свою очередь связывается с актом понимания (с. 81). Филологическая оценка и филологическое понимание опираются на план выражения, на слово. В то же время адекватная интерпретация плана выражения не может не быть подкреплена другими знаниями, в каждом отдельном случае иными, зависящими от обстоятельств разночтения, от характера ошибки, от причин, обусловивших догадку. Г.О. Винокур приводит в качестве примера "поражающую своей прозорливостью" догадку Ф.Е. Корша, предложившего читать строку в "Домике в Коломне": "У нас его недавно стали знать" как "стали *знать*", потому что в "в пору написания повести александрийский стих, о котором идет речь, не только был новостью, но уже выходил из моды" (с. 89). В другом случае Г.О. Винокур ссылается на свой собственный опыт, не позволявший ему считать две строки из стихотворения Баратынского "Сердечным нежным языком..." достоверными и оказавшимися, как стало известно после опубликования в 1914 и 1915 годах дневников А.Н. Вульфа, плодом цензурной замены, чем пренебрег М.Л. Гофман, механически соблюдая "канон" — последнюю волю поэта (с. 95—96).

Автор книги ссылается на большое количество фактов, подкрепляющих мысль о том, что основы филологического метода дают критике текста возможность быть конкретной. Методологически различая "критику" (оценку) текста и его истолкование (герменевтику), он не видит никаких противоречий в том, что критика, "приготавливая понимание", сама опирается на понимание. Филологический метод представляет собой взаимообусловленность меняющихся зависимостей. В каждом конкретном случае ими достигается исчерпывающее понимание слова в контексте. Говоря об этом и указывая на особенности литературного комментария, который предполагает культурно-поэтические,

биографические, лингвистические и другие сведения, Г.О. Винокур как бы предвидел распространявшееся в наше время метафорическое употребление слова "контекст". Оно доказывает изначальность плана выражения, асимметрия которого плану содержания может сколь угодно глубоко распространяться на филологическую обработку текста, имеющую целью оценку последнего.

Семантика оценки ведет к другому признаку филологической критики поэтического текста: она имеет возможность быть в известной мере субъективной, т.е. формироваться на основе когнитивно-психологической индивидуальности текстолога как личности.

Г.О. Винокур предполагал, что без субъективного момента полнота и разносторонность критического анализа текста не будет обеспечена. Он писал: "Приступая к изучению литературного памятника, критик видит кругом себя лишь груды обломков, из которых он воссоздает художественное целое на основе конкретного истолкования каждого мельчайшего различия и критического сопоставления всех доступных ему источников" (с. 124). Ср. приводимые им примеры разночтений стихотворения Пушкина "Для берегов отчизны дальней..." или лермонтовского "Демона". Такое воссоздание есть, по выражению Г.О. Винокура, непременно "сводка" вариантов, и лишь при ее помощи создается "канон". В создании "канона" личность текстолога играет не меньшую роль, чем личность самого поэта (разумеется, не в абсолютном, а в соотносительном смысле), так как от нее зависит отбор эстетически подлинного, идеального словесного воплощения авторского замысла.

Значение текстологической теории Г.О. Винокура не раз затем было подтверждено его текстологической практикой. Написав еще в 1925 году (так и неопубликованную) рецензию на книгу Г. Витковского (см. с. 80), он обосновал мысль о неотделимости одного от другого в текстологическом деле. Вспоминая замечание В.В. Розанова: "Нет удобных изданий А.С. Пушкина... Нет "Пушкина", которого можно было бы "сунуть под подушку", "забыть на ночном столике", потерять "не жаль", — Г.О. Винокур пишет: "Вряд ли нужно доказывать, что именно такие издания с полным соблюдением всех правил науки (разрядка моя. — Т.В.) и хорошего вкуса явились бы лучшим средством в деле пропаганды бессмертной русской поэзии и литературы в широких читательских кругах" (ЦГАЛИ).

Принадлежа к знаменитой плеяде пушкинистов 30-х годов, чья деятельность ознаменовала бурное развитие текстологической отрасли, Г.О. Винокур внес большой вклад в накопление ею новых знаний и новых технических приемов, которые необходимо должны были быть предпосланы соблюдению "всех правил науки и хорошего вкуса" в подготовке массовых изданий. Ср. его работу в изданиях Пушкина 1930, 1935, 1936 и 1937 годов (массовых и академических): до сих пор остающиеся уникальными текстологический аппарат и комментарии к "Борису Годунову", текстологическую работу по крымским поэмам и "Евгению Онегину", изобилующую открытиями и уточнениями.

Но это лишь одна сторона дела. Книга Г.О. Винокура не случайно указывается в списке основной литературы по вопросам филологии. См. ст. "Филология" в БСЭ (1956. Т. 45). Теория и практика текстологии легла в основу разработанного Г.О. Винокуром методологического описания наук филологического цикла. Оно было задумано как учебное пособие, называющееся "Введение в изучение филологических наук". Соответствующий лекционный курс Г.О. Винокур читал с 1942 по 1946 год в МГУ и МГПИ им. В.П. Потемкина. Он содержал определение филологии с разных точек зрения: как изуче-

ние языка, как отношение филологии к лингвистике в собственном ее значении, как обработка текста, как история национальной культуры, как "момент" в научной работе, как объединение родственных дисциплин. Эти вопросы и должны были составить содержание книги, часть которой автор успел при жизни подготовить к печати. Позволим себе привести обширную цитату из этой части, освещающую центральную идею незавершенного труда (см.: *Винокур Г.О. Введение в изучение филологических наук*. М., 1981. С. 5—6): "...в центре более узкого понимания состава филологических наук стоит понятие слова как продукта человеческой культуры... При более широком взгляде на дело речь идет уже не только о слове, но вообще о всяком выражении духовной деятельности человека, и тогда пределы филологического цикла наук раздвигаются настолько, что включают в себя всю обширную область наук о человеке и обществе. ...Однако бесспорно, что прежде всего должен быть установлен самый принцип, на основании которого отдельные науки включаются или не включаются в число филологических наук... внутренняя связь между отдельными науками, относимыми к числу филологических... с течением времени становится все более слабой. Она стала совсем слабой даже между науками о языке и литературе. С каждым новым поколением все меньше становится лиц, которые одновременно занимались бы вопросами языка и литературы, все меньшее число лингвистов обнаруживает живой интерес к проблемам литературоведения, все большее число литературоведов утрачивает вкус к фактам языка и умение обращаться с ними". Между тем, резюмирует Г.О. Винокур это вступительное замечание, "...науки филологического цикла представляют собой нечто единое и связаны... специфической общностью". Поискам этой общности — вопросу исключительной актуальности в наши дни — и должна была быть посвящена работа, у истоков которой находится "Критика поэтического текста".

Печатается с незначительными сокращениями по изданию серии ГАХН (Государственная Академия художественных наук): *Винокур Г.О. Критика поэтического текста*. М., 1927 (ГАХН: История и теория искусств. Вып. 10).

Предисловие

Эта книга составила из доклада, прочитанного мною в феврале 1925 года в пленарном заседании литературной секции Г.А.Х.Н. и в конце того же года переработанного и значительно дополненного мною для печати под заголовком "Русская филология и русские поэты". По причинам, от меня не зависящим, опубликование этой книжки задержалось на полтора года, но при нынешнем, последнем ее пересмотре переменить мне в ней не пришлось почти ничего и я ограничился только несколькими мелкими дополнениями. Что касается самого содержания этой работы, то меня интересовали в ней преимущественно методологические вопросы. Однако изложение свое я строил применительно к практической проблеме, стоящей перед ученым издателем художественного текста. В силу этого предлагаемая работа ни в какой степени не претендует быть исчерпывающим философским

ответом на поставленную в заглавии тему. Поэтому же, в пределах возможного, я не скупился на иллюстрации, которые помимо всего мне были нужны и как материал для интерпретации основных понятий.

Мой доклад вызвал некоторые характерные возражения, о которых я хотел бы предварить читателя в нескольких словах. Одно из таких возражений было построено на мысли, что методология филологической работы над текстом практически не нужна и бесполезна, так как если и встречаются в такой работе затруднения, то они решаются "просто" на основании "здорового смысла". Не стану повторять традиционные аргументы против этого популярного критерия, но касательно бесполезности методологии замечу следующее: пусть и в самом деле в практической работе филолог не справляется с методологическими выводами и проблемами; значит ли это, что он существенно свободен от указаний методологии? Практически ученый решает свои эмпирические задачи без справки в учебнике логики относительно того, что такое силлогизм. Логика не перестает однако от этого быть основанием всякого научного знания. У филологической критики текста есть своя логика.

Второе возражение еще более характерно. Смысл его можно передать приблизительно так: одно дело рассуждать, другое дело — читать рукописи. Это-то бесспорно. Но странным образом защитники этого тезиса не догадываются, что ему можно придать и обратную силу: одно дело — читать рукописи, другое дело — рассуждать. Нынешняя усталость от неумеренного злоупотребления так называемыми "методологическими вопросами" и в самом деле достойна сочувствия. Но отсюда следует только, что и здесь пора применить принцип разделения труда. Если же к указанному тезису добавляются также указания, что методология "все равно" не может охватить всю область конкретных фактов и наблюдений, то с этим уже никак, конечно, согласиться нельзя: одно дело — эмпирические недостатки данной методологической работы (совершенства нет на земле), другое дело — сама методология как идеал знания.

Меня упрекали также в полемическом тоне моей работы. От полемики как средства литературного я не считал нужным отказываться сознательно. Что же до остального, то этот упрек, на мой взгляд, основан на недоразумении. Внешнее впечатление полемического "задора", всего вероятнее, создалось вследствие того, что мною часто упоминаются имена двух видных представителей современного пушкиноведения: М.Л. Гофмана и Б.В. Томашевского. Не моя вина, если в наше время нельзя в ученой работе говорить о тексте Пушкина, откуда я черпаю большую часть своих иллюстраций, без того, чтобы не были упомянуты оба эти имени. К тому же как раз эти исследователи выступали с методологическим обоснованием своей практической работы. По отношению ко второму из названных лиц упрек в полемическом тоне и вовсе безоснователен. Внимательный читатель без труда

заметит, что при всем различии наших общих взглядов и устремлений я сплошь да рядом только по-своему излагаю то же самое, что предполагаю за формулировками Томашевского, но с большей, на мой взгляд, последовательностью и логической точностью.

Г. Винокур

Москва, 24 января 1927 г.

І. Вступление

Известный русский ученый Евгений Аничков, внимательно изучив в 1913 году вопрос о тексте лермонтовского "Демона", пришел в результате своих занятий к выводу, что филологические знания в России, поскольку они выражаются в правильном издании художественных текстов, находятся в состоянии "неутешительном" *. Этот при- скорбный вывод можно было бы без особых натяжек расширить и в сторону иных задач филологии. Но даже и в таком специальном применении вывод этот стоит того, чтобы не пройти мимо него равнодушным. Я не буду здесь указывать на очевидную для всякого огромную ответственность тех, кто призваны дать читателю подлинный текст отечественного писателя. Равным образом я не стану здесь останавливаться на не менее очевидном факте, что бесспорное большинство русских писателей, в особенности поэты, по сю пору вполне удовлетворительно не изданы. Но если даже никто не решится утверждать, что русская филология остается бездеятельной и не добилась успехов в области критики текста, то и при этом условии все же совершенно необходимой кажется мне попытка осмыслить принципиальное значение тех задач, с которыми связана работа над правильным, критическим изданием художественного текста. Такая попытка научной рефлексии на задачи филологической критики текста и на методы, которыми задачи эти решаются, представляется мне особенно важной в наше время, характеризующееся несомненным оживлением интересов к данному роду проблемам. С 1909 года начали выходить новые критические издания русских поэтов в серии: Академическая Библиотека Русских Писателей (Кольцов, Лермонтов, Грибоедов, Баратынский)¹. Иные из этих изданий породили обширную литературу, заново, иногда при этом в очень резкой постановке, выдвинувшую ряд насущных текстологических вопросов. Перед началом войны было сделано несколько попыток дать образцовые, читательского типа, издания некоторых избранных писателей (С. Аксаков, Никитин и незаконченный Гоголь в издании "Деятеля", Гоголь в изда-

*Аничков Е. Методологические замечания о тексте "Демона" // Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН. 1913. Т. 18. Кн. 3. С. 344.

нии "Брокгауз и Ефрон" и др.)². В самое последнее время, в связи с различными пореволюционными архивными находками, возник сложный вопрос о тексте Достоевского, Л. Толстого³. В то же время беспрерывно продолжаются поиски и новые работы в области пушкинского текста, привлекающего внимание наших лучших филологов и служащего до сих пор предметом неслабнувшего, постоянного интереса. Интерес этот, правда, иногда есть следствие не столько научной пытливости, сколько той своеобразной "моды", которая не первый уже год, восходя, если не ошибаюсь, к традиции П. Ефремова, проявляется в суетных поисках все новых чтений и поправок, в неоправданной погоне за "открытиями"⁴ и т.п. Но именно в связи с успешным и всесторонним изучением источников пушкинского текста, естественно породившим стремление придать этому последнему окончательный, как говорят иные, "канонический" вид, возникли и такие работы, в которых наряду с практическими и методическими вопросами ставятся также некоторые вопросы методологического порядка. Вопросы методологические и принципиальные, как следует из до сих пор сказанного, являются направляющими и для последующего изложения, которое будет пользоваться частными проблемами из области текстологической практики все в тех же общих интересах. Для начала поэтому мы и обратимся к указанным методологическим попыткам деятелей нашего пушкиноведения, чтобы в свете их теоретических построений отчетливее увидеть и разглядеть нашу собственную проблему.

II. Воля автора и проблема выбора

Естественно начинать с установления предмета той научной деятельности, методологические основания которой надлежит отыскать. В данном случае к этому вынуждают не только сами по себе методологические требования, но также и ярко выраженный практический характер того вида научной деятельности, который мы именуем критикой текста. Внешне, правда, вопрос этот особых затруднений как будто не вызывает. Какова в самом деле задача филолога, редактирующего издание художественного произведения? Ответ: напечатать правильный текст. Но наш вопрос о задачах филологической критики только тогда и начинается, когда мы спрашиваем: а что же такое этот правильный текст? Как вообще, в каких условиях может идти речь о правильном и неправильном в применении к поэтическому, художественному тексту? Об этом стоит подумать: почему возникает самая потребность различать какой-то особый, пусть это будет "правильный" в кавычках, текст среди прочих "неправильных"? Как возникает и чем обусловлена здесь самая проблема выбора? Может показаться, что и этот вопрос не связан с особыми затруднениями; тем не менее они есть, иначе поэтический текст не имел бы

своей истории. Ведь если мы скажем, что эта проблема выбора возникает в силу наличности одних хотя бы авторских вариантов, то дает ли нам еще это указание право уже заранее предполагать, что какие-то из этих вариантов нужно будет отнести в категорию "неправильных"? Непосредственно такое право нигде решительно не может быть усмотрено. Неуязвим с этой точки зрения Б.В. Томашевский, когда говорит, что "каждое обращение поэта к поэтической форме есть, безусловно, поэтический факт, зафиксированный поэтическим документом"*.

С точки зрения свободной читательской оценки, можно было бы, разумеется, сказать, что стихи:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сию ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам, —

лучше, нежели их первоначальный вариант:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой,
Но мысль о смерти неизбежной
Везде близка, всегда со мной⁵.

Окончательная редакция, несомненно, лучше, и это можно доказывать. Но если только согласиться, что никто пока не дал нам права ставить знак равенства между "лучшим" и "правильным", то остается еще раз спросить: где же основания, в силу которых следует предпочесть вторую редакцию первой? Скажут: но ведь Пушкин "сам" зачеркнул первую редакцию! Томашевский, однако, резонно на это ответит: а разве Гоголь не сжег "Мертвые Души"?** Формально, таким образом, позиция Томашевского, повторяю, остается неуязвимой. Значит ли это, однако, что прав он и в конечных своих выводах, которые состоят в том, что научная постановка вопроса о выборе в данном применении вообще невозможна и что "канонического" текста, которого ищет редактор, нет и не может быть? И не может ли оказаться, в результате соответствующего анализа возникших перед нами понятий, что в каком-то особом и специфическом смысле подобный "канон" все же существует, а проблема выбора может быть поставлена и научно?

Приведенные формулировки Томашевского являются результатом его полемических рассуждений по адресу Модеста Гофмана, который особенно горячо отстаивает необходимость "канонического" текста в своей книжке: "Пушкин. Первая глава науки о Пушкине"***.

*Томашевский Б. Новое о Пушкине // Литературная Мысль, I. 1923. С. 172.

**Там же. С. 173.

***Гофман М.Л. Пушкин: Первая глава науки о Пушкине / Атеней. Пг., 1922.

Стоит прислушаться к аргументации Гофмана и к тем возражениям, какие она встречает со стороны Томашевского. Эта дискуссия достаточно плодотворна для того, чтобы из нее можно было вывести надлежащие заключения.

Позиция Гофмана прямолинейна и категорична в той же мере, в какой решителен критический приговор Томашевского. Исходя из естественного убеждения, что пора прекратить издательскую распушенность в деле печатания пушкинского текста, Гофман подводит под это свое убеждение основания столь шаткие, что не только сам дает готовое оружие в руки своим критикам, но и обесценивает в значительной мере свою собственную практическую работу. Гофмана, в сущности, заботит не столько проблема установления правильного текста, сколько ограждение художественной воли поэта от покушений на нее со стороны филологов. Об этой "воле поэта", которую, кстати сказать, он далеко не всегда отличает от воли автора в биографическом, а не художественном смысле, Гофман говорит гораздо пространнее и куда охотнее, чем о тех действительных затруднениях, которые не могут не возникать перед каждым сколько-нибудь добросовестным редактором. Отсюда и получается, что там, где подлинные проблемы критической методологии только начинаются, Гофман ставит уже точку, считая все дело поконченным. Ведь если задача редактора, как то утверждает Гофман, заключается в том, чтобы в редактируемом им издании наиболее полно и совершенно осуществилась и выразилась "художественная воля поэта"*, то, казалось бы, прежде всего возникает необходимость обнаружить эту волю, найти и прочесть оставленное поэтом художественное завещание. Вот этот-то вопрос Гофман решает совершенно догматически — ссылкой на последнюю редакцию того текста, о котором в данном случае идет речь. То, что напечатано Пушкиным в последний раз при его жизни, а для текстов, прижизненной печатной истории не имеющих, то, что в последний раз написано Пушкиным, — это и есть искомый канон. Редактору остается лишь точно и слепо следовать документу, который дает последнюю редакцию. Редактор не имеет права восстанавливать пропуски, с которыми печатал Пушкин свои стихи**, раскрывать условные заглавия (инициалы, звездочки и т.п.) и не смеет даже исправлять описки и опечатки, т.е. предлагать конъектуры⁶.

Такова нехитростная теория Гофмана. Как видим, для редактирования поэтического текста особых качеств не требуется. Помимо необходимых библиографических сведений, которые позволяли бы

*Гофман М.Л. Пушкин. С. 57, 70, 73 и сл.

**Исключение делается для цензурных пропусков. Насколько, однако, боится Гофман нарушить волю автора, видно из того, что несомненный цензурный пропуск XIII строфы стихотворения "К морю" (*Мир опустел* и т.д.) он хочет истолковать как авторское задание (Там же. С. 68 и сл.).

знать, где найти последнюю редакцию, редактору вменяются в обязанность лишь умеренность и аккуратность. Что же до научного творчества, о законах которого в данном применении мы хотели бы, естественно, узнать от Гофмана, то оно разрешается разве только в самых крайних случаях. Так, например, в случае отсутствия авторизованной последней редакции "работа редактора значительно осложняется необходимостью применять филологический метод при изучении различных редакций списков и восходить к их архетипу"* . Запомним для дальнейшего, что во всем остальном от обязанности "применять филологический метод", как и вообще, очевидно, какой-либо метод, кроме разве канцелярского, редактор сочинений Пушкина освобождается.

В этой теории Гофмана следует различать ее принципиальные основания от практических положений. Критерий "воли поэта" есть общее место в текстологической литературе: он не впервые Гофманом выдвинут и никому еще не мешал до сих пор успешно работать над текстами в такой мере, как Гофману. Для примера сошлюсь хотя бы на академическое издание сочинений Грибоедова⁷, редактор которого Н.К. Пиксанов не менее настойчиво, чем Гофман, указывает на волю поэта как на основной принцип критики текста, и тем не менее, как увидим далее, правильно решает свою задачу и тогда, когда одной абстрактно понятой воли поэта для выбора вариантов оказывается недостаточно. Обращение к последней редакции, методически предписываемое Гофманом редакторам, имеет, конечно, свою цену, поскольку в большинстве случаев именно в последней редакции, хотя бы априорно только, естественнее всего видеть предельное и окончательное воплощение авторского замысла, до конца "сработанную" художественную вещь. Но ценность этого методического совета во всяком случае далеко не абсолютна. Более того: он теряет всякую свою цену, как только начинает претендовать на абсолютную непогрешимость и не считается с конкретной историей отдельного литературного памятника. В этом случае предлагаемый Гофманом практический прием механизуется и превращается всего-навсего в хронологическую штампованную мерку. С указания на эту механизацию и начинает Томашевский свои возражения Гофману: "Слишком упрощенным, — пишет он, — является хронологический критерий: что позже, то и лучше. А как быть с Богдановичем, который на старости лет портил свою "Душеньку"?..""**.

Но если практически обращение к последней редакции в большом числе случаев все же оправдывается, то та принципиальная база, которую подставляет Гофман под свое механическое правило, во всяком случае лишена решительно всякой ценности. Что такое воля поэта? Ведь она столь же изменчива, как тот текст, в котором она себя

*Гофман М.Л. Пушкин. С. 137.

**Томашевский Б. Новое о Пушкине. С. 172. Далее ссылок не делаю⁸.

обнаруживает. Если цель Гофмана сводилась только к тому, чтобы доказать неправомочность искажения или "переименования"*, как он выражается, пушкинского текста, то ведь это ясно и без психологических оснований, на которых думает утвердить Гофман свою методику: искажая пушкинский текст, мы просто лишаемся пушкинской поэзии, — для филолога этого, право же, достаточно. Ведь вся речь идет о том, как уберечь этот текст от искажения, пусть и невольного. Если же Гофман действительно думал, что человеческая воля поэта должна быть для нас священна в том смысле, в каком почтительный сын, исполняя отцовское завещание, женится на нелюбимой девушке, — то такое понимание проблемы способно привести к самым крайним недоразумениям. Отсюда только один шаг до "нарушения воли" Гончарова и т.п.⁹ А что Гофману очень недалеко и до такой интерпретации критерия "воли поэта", видно из весьма многих его утверждений. Достаточно уже и того, что целый ряд сокращений чисто политического характера в стихах Пушкина Гофман считает каноническими. А в своей статье "Посмертные стихотворения Пушкина 1833—1836 гг." Гофман доказывает каноничность данных стихотворений уже и в чисто биографических терминах. По словам Гофмана, Пушкин эти стихотворения, несомненно, хотел напечатать, да только не успел**. Можно усомниться, действительно ли хотел напечатать Пушкин свой "Памятник", и действительно ли только не успел он отдать в журнал "Не дорого ценю я громкие права...". Попробуем применить ту же мерку к другим посмертным произведениям Пушкина, хотя бы к известному любовному циклу 1830 года¹⁰, и мы легко убедимся, в какое безвыходное положение способна она поставить ученого редактора. Хотел ли Пушкин опубликовать "Заклинание", "Для берегов отчизны дальней" и т.п.? Несомненно. На это есть и документальные свидетельства. Пушкин поместил заглавия этих вещей в составленную им программу четвертой части своих стихотворений (вышла в 1835 году***). Между тем он их все же не напечатал в этой книге. Но потому ли, действительно, что не успел? Очевидно, что не поэтому, — ведь книга вышла в срок. Значит, он не хотел все-таки печатать эти стихи? Что же остается делать филологу? Должен ли он признать эти стихи каноническими или же и их отнести в устанавливаемый Гофманом разряд "смеси золота и песка"?****

Воля поэта изменчива. Это значит, что нет решительно ни одного достоверного случая, в котором мы могли бы ручаться, что то или иное

*Гофман М.Л. Пушкин. С. 56—57.

**См.: Гофман М.Л. Посмертные стихотворения Пушкина 1833—1836 гг. // Пушкин и его современники. Пг., 1923. Т. 9. Вып. 33—35. С. 347 и сл.

***См.: Морозов Л. Из заметок о Пушкине // Пушкин и его современники. СПб., 1911. Т. 4. Вып. 16. С. 117.

****Гофман М.Л. Пушкин. С. 347.

оформление поэтического замысла есть оформление действительно окончательное. Творческие усилия не знают никаких границ и никогда не находят себе успокоения. Нужен ли лучший пример, чем Гоголь с пятью — только основными! — редакциями "Ревизора"?¹¹ У нас никогда нет бесспорного права утверждать, что "взыскательный художник", к "суду" которого любит апеллировать Гофман, действительно и до конца был "доволен" своим трудом¹². Случайно, из ознакомления с составом личной библиотеки Пушкина, мы узнаем, что за год до смерти поэт подготавливал новое издание своих стихотворений, причем сделал некоторые поправки на цензурном экземпляре, которые введены только в самые последние собрания сочинений Пушкина нашего времени*. Кто знает, во что вылилась бы воля поэта, если бы издание это осуществилось и если бы поэт прочел хоть несколько корректурных оттисков? Сколько-нибудь внимательный анализ пушкинского текста показывает, что Пушкин в печатной редакции неоднократно возвращался к вариантам, забракованным им в процессе окончательной обработки рукописной редакции, т.е. к таким вариантам, которые служили бы для нас свидетельством последней воли поэта, если бы данный текст почему-либо не попал в печать. Приведу некоторые примеры. Рукопись "Черни", хранящаяся в Академии наук¹³ и недавно опубликованная Гофманом, дает, например, следующую последовательность вариантов для 4-й строки стихотворения:

- (1). Народ вокруг него стесненный
- (2). Кругом народ непосвященный
- (3). Вдали народ непосвященный

Однако в печатном тексте последняя рукописная редакция отброшена, и Пушкин вернулся ко второму из указанных чтений. Интересна далее история строк 20—21-й. Пушкин начал писать так:

21. Тебе бы пользы все — на вес
22. Его торгуешь...

Не дописав строки, Пушкин принялся за исправление и вместо двух строк дал одну. Вместе с предшествовавшей получилось:

20. Глядя на мрамор бельведерский,
21. Ты б оценил его на вес.

После нового исправления и перестановки строк получилась следующая окончательная рукописная редакция:

20. Корыстью дышешь ты — на вес
21. Кумир ты ценишь бельведерский.

*См.: Модзалевский Б.Л. Библиотека Пушкина (Библиографическое описание) // Пушкин и его современники. Спб., 1910. Т. 3. Вып. 9—10. С. 83.

Однако в печати Пушкин для 20-й строки возвращается к самому первому из рукописных вариантов, покрытому уже слоем поправок:

20. Тебе бы пользы все — на вес

21. Кумир ты ценишь бельведерский*.

Таких иллюстраций из истории пушкинского творчества можно привести сколько угодно. Такова, например, рукопись перевода баллады Мицкевича "Czaty" (Онегинский Музей), относительно которой сам Гофман замечает: "Любопытно, что в целом ряде случаев Пушкин в печатной редакции возвращается к зачеркнутому, первоначальному чтению. ...Явление это наблюдается в творческой работе поэта и может быть проверено изучением рукописей и сличением их с печатным текстом многих стихотворений Пушкина"**. Кто же решится после этого утверждать, что в так называемой последней редакции мы имеем "высший суд взыскательного художника"? Разве мы знаем пределы этой взыскательности? Суд этот, очевидно, есть суд не высший, а только последний из нам известных в каждом отдельном случае в обычном хронологическом смысле. Психологическое обоснование рассеивается как дым, и точно так же, как раньше мы не имели права ставить знак равенства между "правильным" и "лучшим", так и теперь мы не можем утверждать, что "правильное" — это последнее. "Что лучше — первая или последняя воля?" — спрашивает Томашевский. "А если последняя воля поэта представлена случайной — по памяти — записью в захудалом альбоме — неужели и она канонична?" Этот вопрос с полным правом можно задать, например, по отношению к недавно опубликованной альбомной записи сонета "Мадона", слишком поспешно, на мой взгляд, признанной канонической некоторыми пушкинистами***.

Но легче ли становится редактору от того, что на место несостоятельного механистического психологизма Гофмана подставляется безразличный эмпиризм Томашевского: не должно быть никакого выбора, никакого предпочтения? Любопытнее всего, что и сам Томашевский сознает, что это не выход из положения. Закрепив свою формулу: канона нет и быть не может, — он немедленно же начинает готовить себе почву для отступления, ибо не может не понять, что если даже признать его формулу законной и обоснованной, то этим несколько еще не устраняются затруднения редактора. Ведь задача редактора состоит в том, что наличному текстовому сырью, как бы его ни оце-

*См.: Гофман М.Л. Неизданные рукописи Пушкина // Окно. Париж, 1924. Т. 3. С. 348 и сл.

**Czaty (Воевода) / Приготовил к печати М.Л. Гофман // Неизданный Пушкин / Собр. А.Ф. Онегина. Труды Пушкинского Дома при Российской АН. М.; Пг., 1923. С. 88.

***См.: Баранов В.В. Сонет "Мадона" в новой редакции // Пушкин: разд.: Хроника / Под ред. Н.К. Пиксанова. М., 1924. Сб. 1. С. 215—224, 278—280; а также мою рецензию на этот сборник в журнале "Печать и революция" (М., 1925. № 5—6. С. 499—502).

нивать, все же должна быть придана какая-то внешняя издательская форма. И Томашевскому не остается ничего иного, как признать, что какой-то вопрос об этой форме остается и после его категорического тезиса. От этого остатка вопроса Томашевский спасается тем, что на место проблемы канонического текста подставляет проблему распределения материала, "кодификации" поэтических текстов. Ниже мы увидим, что решение этого последнего вопроса составляет одну из ответственных проблем филологической критики. Но пока мы вправе спросить: действительно ли вопрос о "кодификации" поглощает целиком проблему "канона"? Ведь если мы из двух вышеописанных вариантов пушкинских "Стансов"¹⁴ один отнесем в основной текст, а другой – в примечания, то не признаем ли мы тем самым каких-либо особых преимуществ за первым вариантом? Перед нами, таким образом, чистейший подмен, а вовсе еще не решение вопроса. И здесь опять-таки всего любопытнее и показательнее, что даже и после этого подмена Томашевский своим чутьем филолога опять улавливает какой-то новый остаток вопроса о каноне. Но не видя научных оснований, с помощью которых и этот остаток можно было бы свести к новой проблеме, он переносит последнее решение на почву чистого субъективного вкуса. "Есть все же, – пишет он, – произведения и тексты, предпочтительные перед другими, заслуживающие переиздания и бессмертия. Есть – но критерий для этого не уточнен наукой и является достоянием глубокого субъективизма". Между тем для нас и этот выход в область субъективных предпочтений приемлемым быть не может. И этот последний остаток вопроса о "каноне" мы должны свести к рациональной научной формулировке. Попробуем ее отыскать.

III. Понимание и критический акт

Мы познакомились с тремя попытками принципиального разрешения затруднений, связанных с проблемой установления текстуального канона: механистической теорией Гофмана, скептической – Томашевского и его же – третьей, которая в качестве выхода из этого скептического тупика допускает какие-то субъективные основания для критической работы над текстом. Обе первые теории противоречат принципам науки, последняя – сознательно от них отмежевывается. Между тем это последнее решение вопроса вовсе не так уж далеко отстоит от научных принципов, как это представляется его автору. Все дело лишь в том, что следует в данном случае разуметь под этим "глубоким субъективизмом". Если этот субъективизм означает, что филолог волен в своих предпочтениях руководиться любым своим капризом или прихотью, то такому субъективизму в науке, очевидно, не место и нам с ним делать нечего. Но если только предположить, что это субъективное предпочтение, сколь бы "субъективным" оно ни

казалось, основано все же на понимании изучаемого текста, то дело значительно меняется и мы начинаем уже чувствовать некоторую почву под ногами. Если трудно спорить о личных пристрастиях и прихотях, то наше понимание направляется уже некоторыми общими законами и они-то дают возможность нормальной научной дискуссии там, где в противном случае пришлось бы ссылаться лишь на то, что "нравится", и на то, что "кажется" правильным.

Нам и предстоит теперь ознакомиться хотя бы в самых общих чертах с этими законами понимания и с той связью, какая существует между пониманием и критической деятельностью. Для этого уместно будет на время вернуться к началу и вспомнить, что до сих пор у нас без ответа еще остается вопрос об условиях самого возникновения критики, о тех основных и первоначальных побуждениях, в силу которых мы ставим перед собою проблему выбора правильного текста. Ведь против тех определений критики текста, которые исходят из принципа соблюдения авторской воли, несмотря даже на связывающиеся с ними механистические и уничтожающие самую возможность критики предвзятости, ничего, в сущности, нельзя было бы возразить, если бы они не совершали явного подмена этой основной и подлинной проблемы простым словесным штампом. Так и современное руководство компетентного германского филолога Георга Витковского прямую задачу критики усматривает в том, что она должна "установить форму, которую дал автор своему произведению или хотел дать"*.

Насколько недостаточно это, казалось бы, простое и ясное определение с принципиальной стороны, видно уже из того, что сейчас же вслед за этим определением Витковскому приходится прибегать к эмпирическим иллюстрациям из области различных типов текстуальных искажений, чтобы этим путем оправдать самое возникновение необходимости в подобной критической задаче. Действительно, непонятным до сих пор остается главное: почему вообще могут у нас возникать подозрения, что данная сохраненная нам традицией редакция того или иного литературного памятника не отвечает авторскому замыслу. Для того, чтобы такое подозрение могло возникнуть, ему уже, очевидно, должна предшествовать какая-то критическая оценка, совершенно независимо от того, убеждены ли мы, что перед нами список с оригинала или сам оригинал. Вот эта-то первоначальная критическая деятельность, возникающая еще вполне независимо от каких-либо практических целей по отношению к внешнему виду памятника, существенно свободная в своей интенции, и обуславливается нашими потребностями понимания, внешнее выражение которого, так сказать социализацию его, мы называем истолкованием, интерпретацией. Чтобы не углубляться в не идущие к делу подробности философского характе-

*Witkowski G. Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch. Leipzig, 1924. S. 19.

ра, нам достаточно будет для дальнейшего иметь в виду популярное определение понимания как такого акта, в котором мы познаем внутреннее из знаков, являющихся внешним выражением этого внутреннего. Находящийся перед нашими глазами текст принципиально требует того, чтобы мы его поняли, т.е. раскрыли его значение.

Истолковать содержание и смысл текста — это и есть задача филолога. Подобное истолкование, однако, совершенно немыслимо и недостижимо без предварительной критической оценки текста, которая и связывается здесь неразрывно с актом понимания. Ведь для того, чтобы понять памятник, нам нужно первоначально увериться, то ли в нем излагается, что мы хотим понять, тот ли это материал, за который мы его принимаем; в противном случае наше понимание будет направлено уже не на избранное нами содержание, а на какое-то другое. Если далее наше понимание наталкивается на какое-либо затруднение, так называемое "темное место", мы, естественно, стараемся выяснить, нет ли здесь какой-либо авторской ошибки или постороннего искажения, или же у нас просто не хватает данных, чтобы признать эту неясность только кажущейся. Само собой при этом разумеется, что таким темным местом может оказаться и целый памятник: путь критики остается тот же, ибо если отдельное слово понято только из контекста, то и контекст есть принципиально слово. Во всяком случае важно, что принципиально критика направлена не на отыскание ошибок, как это обычно представляют, а на оценку выражения с целью раскрытия его содержания: указание ошибки есть результат, а не задание критики. Поэтому критика не только указывает неверное, но признает также верное. Она видит не только искаженное, но и подлинное. У Сологуба мальчик считает слово *Гегель* опечаткой, так как по его мнению "речь идет, конечно, о Гоголе"*.

Мальчик рассуждает точно тем же путем, что и филолог, с той только разницей, что у первого нет тех знаний и того опыта, которые позволили бы ему признать данную неясность кажущейся. И если мы не перед каждым печатным словом отдаем себе отчет, что совершили критический акт, то это только вследствие естественной привычки к механическому усвоению обиходных форм речи; привычки этой зато оказывается недостаточно, когда нашему пониманию предстоят задачи в том или ином отношении более сложные.

В самой общей форме мы могли бы поэтому сказать, что всякий культурный памятник, как знак, для того, чтобы его можно было верно истолковать и понять, нуждается в предварительной оценке с точки зрения адекватности его выражения выражаемому, соответствия воплощения — заданию. Критика и есть эта деятельность, направленная на раскрытие отношений между сообщаемым и внешними

*См.: Сологуб Ф. Заметки // Дневники писателей / Под ред. Ф. Сологуба. 1914. Апрель (№ 2). С. 19.

формами сообщения. Такое понимание критики как деятельности, расчищающей путь нашему пониманию и из потребностей понимания возникающей, было выработано на почве расцвета античной филологии в Германии на рубеже XVIII и XIX веков лучшими теоретическими силами этой классической эпохи. В некоторых из относящихся сюда построений можно усмотреть настолько всеобщий и действительно принципиальный характер этого раскрытия критики как проблемы, что оно может служить надежным компасом и для нас, если только мы сумеем уловить эту его тенденцию к универсальности. Для примера приведу два определения. Одно из них принадлежит знаменитому Шлейермахеру, труды которого в области герменевтики и критики по справедливости считают основополагающими для новой европейской филологии*. Полемизируя с Ф.А. Вольфом и Ф. Астом¹⁵ – авторами популярных тогда общих руководств по филологии, – которые придерживались еще старого догматического подразделения критики на "низшую" (*beurkundende Kritik*) и "высшую" (*divinatorische Kritik*) в зависимости от того, имеем ли мы дело с внешней, литеральной критикой или с критическими проблемами большей сложности (например, установление авторства)¹⁶, Шлейермахер** и исходит из этой идеи всеобщности, которой должны быть подчинены все проявления и разновидности критического акта. Шлейермахер, правда, выделяет еще филологическую критику в особую критическую дисциплину по сравнению с критикой эстетической (или риторической) и исторической, оставляя на долю филологии в собственном смысле только задачу установления подлинности документа. "Как только мы убеждаемся, – пишет он, – что перед нами подлинное произведение, филологическая критика прекращается"***. Но зато, исходя из аналогии именно с этими прочими критическими дисциплинами, Шлейермахер убедительно доказывает общую природу и единство метода всякой критики. В качестве образца он избирает историческую критику, которую определяет как "искусство извлекать факты из рассказов и сообщений"****, и показывает, что эта же формула может покрыть собою всю совокупность задач филологической критики. Передам эту аналогию словами самого Шлейермахера: "Если какая-либо рукопись выдается (*giebt sich*) за произведение Платона или Цицерона, то это некоторый рассказ, который

*См. особенно статью: *Dilthey W. Die Entstehung der Hermeneutik // Gesammelte Schriften. Stuttgart, 1811. B. 5. S. 317–338.* Также см.: *Blass F. Hermeneutik und Kritik // Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, I. München, 1886. B. 1. S. 148 и сл.*

**В статье: *Schleiermacher F.D.E. Über Begriff und Einteilung der philologischen Kritik // Sämtliche Werke. F. Schleiermachers literarischer Nachlass. Zur Philosophie. Berlin, 1835. B. 1 (Zur Philologie. B. 3.Abt. 3 V). S. 387–402.*

****Schleiermacher F.D.E. Über Begriff und Einteilung der philologischen Kritik. S. 395.*

****Там же. С. 396.

мы должны проверить по частям и сравнить с другими сходными, с тем чтобы извлечь действительный факт (um die eigentliche Tatsache auszumitteln)... Точно так же и список с какого-либо произведения есть рассказ о том, что в названном произведении данный комплекс идей именно так выражен и в таком порядке изложен". Здесь важен, конечно, не способ выражения; важна сама идея критики, независимо от тех или иных конкретных ее осуществлений, всегда все же направленной на раскрытие "общего отношения между фактом и рассказом о нем", как это определяет Шлейермахер**.

Но то, что у Шлейермахера дано лишь в общей схеме, что у него является не столько раскрытием проблемы, сколько метким и бесспорным на нее указанием, — все это приведено в стройную систему, пленяющую своей отчетливостью и законченностью, в замечательных лекциях Августа Бэка (1785–1867)***, воспитавших несколько поколений европейских филологов, в том числе и некоторых русских****. Исходя из самой этимологии греческого κρίνειν¹⁹ Бэк показывает, что критика всегда направлена на отыскание отношения и связи, так что само познание этой связи, безотносительно всего остального, и составляет задачу критики. Это познание по самому своему существу не может быть ничем иным, как оценкой (Urteil), однако для самого понятия критики совершенно посторонним остается вопрос о характере или содержании этой оценки. Так, следовательно, подтверждается выставленное выше утверждение, что указание ошибки есть не задача, а результат критики, который может, впрочем, состоять и в ином. Что же касается структуры того отношения, которое познается в критическом акте, то, как нетрудно видеть, это всегда есть отношение выраженного, сообщенного, высказанного (Mitgeteilten) к тому, что должно быть выражено, — к заданию, условиям (Bedingungen) сообщения. Эти условия и суть то, что предопределяет выражение; они суть, следовательно, критерий (Maass) для оценки выражения*****.

*Schleiermacher F.D.E. Über Begriff und Einteilung der philologischen Kritik. S. 396.

**Там же.

***См.: Böckh A. Formale Theorie der philologischen Wissenschaft. Zweiter Abschnitt. Theorie der Kritik. § 27–37 // Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften. Leipzig, 1877. (Было и другое издание — Лейпциг, 1886.)

****Интересующимся историей филологического образования в России небезынтересно, по всей вероятности, будет вспомнить, что лекции Бэка слушал и В.С. Печерин¹⁷, с восторгом о них отзывавшийся. См.: Гершензон М.О. Жизнь В.С. Печерина. М., 1910. С. 45. Несомненно, слушал Бэка, в числе прочих представителей "молодой России", и И.С. Тургенев; см., например, его письмо к Н.В. Гербелю от 8 июня 1874 года (Атеней: Историко-литературный временник. Л., 1926. Кн. 3. С. 121). Сведения о Бэке приводятся во всех распространенных руководствах по истории филологии¹⁸.

*****См.: Böckh A. Formale Theorie der philologischen Wissenschaft. S. 170.

Теперь можно идти и дальше. Нашим следующим шагом должно теперь быть ознакомление с различными типами самих этих критериев, ибо, как наперед уже можно догадаться, именно они и будут конкретно направлять критическую работу. Но еще до того, для того чтобы ясно было, откуда и как мы извлекаем эти критерии, мы должны задать себе вопрос о структуре самого критического акта как акта познания связи и отношения между критерием и его реальным осуществлением. Наша конкретная задача состоит теперь в том, чтобы определить, какие вообще возможны формы этого искомого отношения между сообщением и его условиями, т.е. между заданием и выполнением, и в зависимости от этого проследить, как протекает самый акт оценки. Что касается возможных отношений, устанавливаемых в критическом акте, то уже из предыдущего видно, что между выполнением и заданием отношение возможно только двоякого рода. Выполнение может быть или адекватно, соразмерно заданию, как говорит Бэк — *angemessen*, или же нет*. Самая структура акта оценки располагается в соответствии с этим так: первоначально критика исследует, является ли данный литературный памятник адекватным с точки зрения различных могущих быть к нему приложенными критериев. "Для того, однако, чтобы не судить только негативно, критика, во-вторых, должна, в случае, если что-либо оказывается несоразмерным, установить, каким образом данное место могло бы быть соразмерным. В-третьих же, критика должна исследовать, является ли памятник в данной передаче (*das Überlieferte*) подлинным (*ursprünglich*) или же нет"**.

Это описание критического акта может быть принято и нами, но в соответствии с предложенным выше основным определением критики я считал бы нужным дать ему несколько иное толкование. Если критика вообще возникает из потребностей понимания и реальное содержание оценки для самого понятия остается проблемой посторонней и безразличной, то первая ступень критического акта и есть, в сущности, этот чистый вопрос об адекватности выражения, но еще не решение его в ту или иную сторону. Тогда второй ступенью критического акта и явится ответ на этот первоначальный вопрос — ответ положительный или отрицательный. С принципиальной точки зрения, нам важен здесь только самый факт оценки: приискание же соразмерного на место признанного несоразмерным в принципе решительно ничем не отличается от фиксации того, что сразу же было признано соразмерным. С этой точки зрения, предложить в научном издании художественного текста конъектуру или повторить традиционное

*См.: Böckh A. *Formale Theorie der philologischen Wissenschaft*. S. 170.

**Там же. С. 171.

чтение — одно и то же*. Несколько искусственная оговорка Бэка — "для того, чтобы не судить только негативно"*** — тогда уже будет не нужна, так как сознательный отрицательный ответ на вопрос об адекватности выражения, сознательная негативная оценка все равно невозможны, пока наперед уже неизвестно, как эту неадекватность нужно устранить. Ведь в противном случае само по себе признание дефектности изложения не освобождало бы еще понимание, что является, однако, непременным условием правильного критического заключения. Наконец, третьей ступенью критического акта явится вопрос о подлинности.

Таковы, следовательно, три задачи, исчерпывающие в их совокупности и последовательности содержание критического акта. Мы видим здесь прежде всего, что вопрос о подлинности есть последний вопрос критики, завершение акта оценки, а не первоначальный его повод, как это следовало бы хотя бы из определения Витковского. Иными словами, самая проблема авторской воли встает теперь перед нами как подлинная критическая проблема, ибо она предполагает уже понимание, а следовательно, и вопрос об адекватности выражения. С другой стороны, не менее для нас ясно теперь, что вопрос о подлинности не есть только простое механическое следствие критического акта, но составляет также необходимое условие всякой критики. Указанные три градации акта оценки нельзя себе мыслить абстрактно, как оторванные друг от друга умственные операции. И если Бэк остроумно замечает, что тот *animus suspicax*, который отличает истинного критика, прежде всего должен контролировать его собственные критические наклонности***, то именно этот вопрос о подлинности, в такой его

*Ср. остроумное и решительное заявление Шлейермахера, что вопрос о том, должен ли филолог-критик исправлять текст (*emendieren*), есть вопрос о границах не критики, а только издания (*Über Begriff und Einteilung der philologischen Kritik*. S. 397). Наглядное подтверждение этому дает и положение данного вопроса в современной литературе, т.е. уже один факт бесконечных разногласий по этому поводу между разными филологическими школами — факт, несколько не отражающийся, однако, на филологической критике как таковой. В то время как, например, французский филолог M. Bonnet предлагает различать между *resensio* и *emendatio* так, чтобы догадки критика помещались не в самом тексте, а где-нибудь поблизости, в расчете усложнить ревнителей подлинности и одновременно оставить критике ее законные права, немец Th. Zahn категорически заявляет, что он не видит оснований, почему в тексте должны оставаться бессмысленные слова, которые можно было бы счесть опечатками издателя, если бы не необходимые и часто саморазумеющиеся поправки на полях. И вместе с тем остаются ученые, которые самым решительным образом протестуют против того, чтобы догадки филолога выходили за рамки критического аппарата. См. об этом: *Stählin O. Editionstechnik*. Leipzig — Berlin, 1914. S. 38—42 (*Ratschläge für die Anlage. Textkritischer Ausgaben. § 8. Textaufgaben*)²⁰.

**Böckh A. *Formale Theorie der philologischen Wissenschaft*. S. 171.

***Там же. С. 251.

постановке, и служит в структуре критического акта моментом самопроверки. Будем ли мы иметь в виду критику научную или свободную "литературную"*; все равно ответ на вопрос о подлинности существеннейшим образом способен повлиять на наше критическое заключение. Вопросы об исторической достоверности здесь избежать нельзя, потому что раньше чем приписать автору какую-либо погрешность изложения нужно быть уверенным, что погрешность эта допущена именно автором, а не переписчиком, наборщиком или цензором. Ниже нам придется коснуться этого вопроса более подробно в иной связи, но уже и сейчас мы можем прийти к заключению, что немыслима критика, которая не отдает себе отчет в достоверности документа, служащего основанием для ее положительных или отрицательных суждений. Если же принять во внимание, что вопрос о подлинности в данной его постановке имеет в виду достоверность не только биографическую вовсе, но также художественную и поэтическую, то мы без труда догадаемся, почему и в области поэтического текста можно говорить о "правильных" и "неправильных" вариантах. Здесь пора, впрочем, ответить на вопрос о критериях, с точки зрения которых мы вообще признаем что-либо правильным или неправильным.

Итак, если задача критика состоит в отыскании отношения адекватного и неадекватного между выражением и выражаемым, то что же такое это выражаемое, с точки зрения которого производится оценка? В широком смысле в область этого выражаемого мы отнесем вообще все, что мы привыкли называть содержанием. Конкретно же выражаемым для критика будет то, на что направлено в каждый данный момент его внимание в структуре самого выражения. Если критик задается целями лингвистическими, то он будет изучать свой текст с точки зрения предполагаемого данным документом грамматического канона. Если перед критиком стоят проблемы поэтики, то оценка его будет исходить из соответствия данного текста метрическому или композиционному заданию. Если критик — историк, он соответственно будет изучать, верно ли рассказывает данный памятник об известных из истории событиях, правильно ли называет исторические имена и т.п. Иными словами, критериев оценки в принципе возможно бесконечное число: столько же, сколько мы различаем отдельных моментов в структуре слова и сколько мыслимо смысловых и исторических контекстов, в которые мы каждый раз включаем слово для уразумения его значения с той или иной новой стороны. В соответствии с этим критика распадается на такие отделы, каждый из которых соответствует тому или иному разрезу словесной структуры или же какому-либо из возможных смысловых и исторических контекстов. Так,

* На вопрос о различии между научной и литературной критикой я пытался дать посылный ответ в статье "Поэзия и наука" (Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. М., 1925. С. 21—31).

возможна критика орфографическая, палеографическая, грамматическая, поэтическая, реальная, историко-литературная, биографическая, историко-политическая и пр. Бэк в своей методологии филологических наук, соответственно своим четырем видам интерпретации, различает всего четыре вида критики: грамматическую, историческую (оценка памятника с точки зрения достоверности излагаемых им событий), индивидуальную (оценка памятника с точки зрения авторской литературной физиономии, его индивидуального стиля, манеры и т.п.) и критику литературного рода (*Gattungskritik*). Из этого одного перечисления видно уже, однако, что широкая терминология Бэка покрывает собою и все то множество контекстов, которое предполагается нашим определением*. Так, совершенно ясно, что в исторической критике Бэка уместается критика историко-литературная рядом с критикой биографической или историко-политической, или что его *Gattungskritik*, как он и сам об этом говорит, предполагает проблемы не только поэтики, но и реторики, драматики, историки, с особым вниманием к лирике или эпосу, комедии или трагедии и вообще всем прочим жанрам и видам письменности и литературы в широком смысле термина**.

Таким образом, хотя подразделения Бэка и рассчитаны методически на занятия в области классической филологии, те принципиальные основания, на которых они базируются, сохраняют в силу своего всеобщего характера свое значение и для нас. Но одно следует здесь подчеркнуть со всей возможной настойчивостью. Все эти подразделения и рубрики, сколько бы их ни было, ни в каком случае не должны пониматься как какие-либо твердые перегородки между отдельными моментами и разновидностями критического акта. Разграничения эти всегда нужно мыслить конкретно: они дают не жесткую классификацию и не каталог предметов, а только указания на

*Внутреннее расчленение формальных филологических дисциплин в разных герменевтиках вообще не совпадает. Шлейермахер различал всего два вида интерпретации: грамматическую и психологическую, Аст — три вида: историческую, грамматическую и идеальную (*geistiges Verständnis*), Вольф — также три, но рядом с грамматической и исторической интерпретацией в качестве третьего ее вида он называет риторическую и т.д.²¹ Поскольку все эти расчленения остаются конкретными и предполагают возможность диалектического перехода одного вида в другой, указанные разногласия, само собой разумеется, теряют всякое принципиальное значение. Последнему условию не отвечает зато классификация, предложенная в новейшее время в пособии: *Birt Th. Kritik und Hermeneutik nebst Abriss des antiken Buchwesens*. München, 1913. S. 9: 1) техническая работа над текстом, 2) низшая герменевтика (толкование языка и реалии), 3) "изобретающая" критика (конъектуры), 4) высшая герменевтика, 5) высшая критика. Искусственность и абстрактный характер этих делений не оправдываются, на мой взгляд, даже и методологическими соображениями.

**См.: Böckh A. *Formale Theorie der philologischen Wissenschaft*. S. 170.

отдельные тенденции, направляющие критический акт в зависимости от обстановки и иных условий. Уже самая конкретность слова, на которое направлен анализ критика, обуславливает конкретную и диалектическую зависимость и связь между разными направлениями критического акта. Грамматическая критика сплошь да рядом предполагает критику историческую и индивидуальную, поэтическая — невозможна без историко-литературной или биографической и т.д. во всех вариациях. Тот особый вид критики, который обычно понимается под критикой текста, не только, таким образом, не есть единственный возможный вид научной критики, но необходимо предполагает сотрудничество и взаимную зависимость с прочими критическими дисциплинами. С ними он диалектически связан столь же неразрывно, как неразрывно связан звук слова с его грамматической формой, далее — значением и, наконец, со смыслом, содержанием, следовательно, — как выражение и выражаемое. Критика текста в точном смысле слова есть поэтому не что иное, как только особого рода внешняя форма воплощения и обнаружения критического акта. Относящиеся сюда более точные определения будут мною даны в своем месте, но и сейчас уже мы можем сделать такое заключение: в каком бы разрезе словесной структуры мы ни произвели критическую оценку, внешне она всегда может найти свое выражение в том или ином суждении о текстуальном виде памятника, в той ли или иной литеральной субституции, конъектуре, в исключении ли из состава памятника неподлинных составных частей, в признании ли ошибки метрической или грамматической и т.п. Таким образом, филологическая работа над текстом, внешне выражающаяся в установлении той или иной пунктуации, орфографии, грамматической формы, на самом деле попеременно сводится к критическим актам в направлении различных структурных моментов слова, в зависимости от того, в каком из этих разрезов словесной структуры — в графике, синтаксисе, сюжете, реальном значении слова — обнаружены дефекты выражения. Возьму намеренно элементарные и общеизвестные примеры. Н. Пиксанов, редактировавший академическое издание Грибоедова, напечатал основной текст "Горя от Ума" по так называемому болгаринскому списку²², который дает последнюю по времени авторизованную редакцию комедии. Но стих 376 IV действия:

Ах! вспомните! не гневайтесь, взгляните!..

Пиксанов печатает по жандровскому списку, редакция которого несколько предшествует окончательной, так как болгаринский список дает здесь искаженное чтение, нарушающее рифмовку:

Ах! вспомните! не гневайтесь, взгляните!..

(далее следует: *не подличайте, встаньте**). В данном случае один грамматический вариант заменен другим в результате поэтической критики, усмотревшей в первом из них несоответствие стихотворному заданию. Иные основания имеет известная, поражающая своей прозорливостью догадка Ф.Е. Корша относительно того стиха "Домика в Коломне", который до самого последнего времени во всех изданиях читался:

У нас его недавно стали знать.

Корш предложил читать *гнать* вместо *знать* на том основании, что в пору написания повести александрийский стих, о котором здесь идет речь, не только не был новостью, но уже выходил из моды**. Поправка Корша, как это впервые отметил только Томашевский в упоминавшейся выше работе (с. 85)***, в точности подтвердилась изучением рукописи. Какого рода критический акт предполагается этой конъектурой Корша? Это, конечно, историческая критика, точнее – критика в области литературной истории, факты которой оказались в противоречии с рассказом о них в искаженной пушкинской строчке. Это не есть ни лингвистическая, ни стилистическая критика: с этих точек зрения указанная строка сама по себе сомнений может и не вызывать. Совершенная в данном случае Коршем замена одной только буквы есть следствие чисто исторического анализа: смысл слова здесь критически проверен в свете данных истории.

Та же печатная традиция "Домика в Коломне" дает пример и такого текстуального искажения, которое есть предмет критики синтаксической. В первом издании повести²⁴ была напечатана следующая бессмыслица:

Поет уныла русская девица
Как Музы нашей грустная певица.

Этому в рукописи соответствует:

Поет уныло русская девица
Как Музы наши грустная певица²⁵.

Синтаксический анализ никак, конечно, не может помириться с первым из этих вариантов, и нужно разве быть столь критически беспомощным, как Гофман, который, очевидно, полагает, что искаженный

*См.: Грибоедов А.С. Полн. собр. соч.: В 3 т. / Под ред. Н.К. Пиксанова. Спб., 1911–1917. Т. 2. С. 95, 219; см. также: Грибоедов А.С. Горе от Ума / Жандровская рукопись. М., 1912. С. 133.

**См.: Корш Ф.Е. Разбор вопроса о подлинности окончания "Русалки" Пушкина по записи Д.П. Зуева // Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН. М., 1898. Т. 3. Кн. 3. С. 656–657.

***Т.е. через 25 лет! До того В. Брюсов и М. Гофман пытались толковать этот стих как относящийся к пятистопному ямбу, что совершенно не вязалось с контекстом повести²³.

печатный текст есть "последняя" по сравнению с рукописью "воля автора", чтобы и теперь еще повторять в тексте "Домика в Коломне" эту явную нелепость*.

Таким образом, для критической проверки текста недостаточно быть только грамматиком или только палеографом, как нельзя быть филологу только биографом или ритмиком. К услугам критика должны быть налицо самые разнообразные материалы из всех перекрещивающихся между собою областей культурной истории, в разностороннем богатстве которых филологическая работа находит опору для безошибочных суждений и оценок. Так, по определению В. Н.Щепкина, и палеограф, ставящий себе задачей работу над внешностью документа, "широко пользуется помощью остальных отраслей историко-филологических знаний. ...Он старается факты истории, литературы, искусства привести в самую строгую... классификацию, чтобы получить ответ на основные вопросы палеографии..."**. Точно так же и Витковский, указывая, что критический аппарат филолога создается на основе полного понимания языка, вслед за тем замечает: "Не в меньшей степени основанием для хорошей критики текста является исчерпывающее понимание содержания"***.

IV. Выводы и иллюстрации

Нет ли, однако, в последнем из этих утверждений некоторого противоречия с предложенным выше основным определением критики как такой деятельности, которая приуготовляет понимание? А именно возникает вопрос, каким образом критика, подготавливая понимание, сама в то же время основывается на понимании? Но очень легко показать, что без понимания критика действительно невозможна. Это можно видеть уже на тех элементарных примерах, которые приведены выше. Совершенно очевидно, что у нас никогда не могло бы возникнуть сомнение в адекватности печатной редакции "Домика в Коломне" или указанной строки болгаринского списка, если бы мы наперед уже не произвели соответствующей интерпретации этих сомнительных строк. Нельзя верно оценить явление, пока оно не понято. Но в той же степени невозможно понимание, пока не установлена достоверность, подлинность и т.п. того предмета, на который наше понимание направлено. Для того, чтобы понять поэму, первоначально нужно еще убедиться, что перед нами действительно поэма, т.е. что

*См.: Гофман М.Л. История создания и текста "Домика в Коломне" // Пушкин А.С. Домик в Коломне. Пг., 1922. С. 102.

**Щепкин В.Н. Учебник русской палеографии. М., 1918. С. 5; ср.: Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 110: "Нельзя сказать, какого рода знания не нужны при объяснении состава, действия и происхождения поэтического произведения".

***Witkowski G. Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. S. 21.

данный текст отвечает тем требованиям и канонам, выполнение которых предполагается литературным жанром, именуемым нами поэмой. Не установив этого путем критической оценки, мы рискуем принять за поэму какой-либо памятник, вообще лишенный художественного замысла. Какой смысл останется тогда за нашей интерпретацией? Но столь же очевидно, что и оценка поэмы невозможна до тех пор, пока мы ее хотя бы в некоторых отношениях не поняли, не уловили ее основного сюжетного задания, ее метрической или метафорической структуры, главных особенностей ее жанра и т.п. Никакого парадокса или *petitio principii*²⁶ в этом, разумеется, нет. Эта взаимная обусловленность понимания и критики, оценки и истолкования, в совокупности своей образующих то, что мы называем филологическим методом, на деле означает только, что перед нами две стороны одного и того же акта, конкретно друг от друга неотделимые и являющиеся предметом особого принципиального суждения только в результате нашего специального внимания к той или иной из них. Различая методологически истолкование и критику, мы и здесь, точно так же, как выше, всячески должны подчеркнуть, что имеем дело не с твердыми перегородками, не с абстрактными схемами, а с живым и с конкретным интерпретирующим сознанием. Дело филологического таланта и опытности разорвать этот — только формально, конечно, — замкнутый круг. Во всяком случае конкретность самого слова, только в контексте и через раскрытие его структуры приобретающего свой точный смысл, обуславливает то обстоятельство, что в практической работе критика текста неотделима от комментария.

Выше мы видели уже, что критика принимает тот или иной вид в зависимости от того, в какой смысловой контекст мы включаем подлежащий оценке отрезок текста. Но установление контекста и есть, в сущности, комментарий. Мы говорим о "реальном" комментарии, когда помещаем слово в контекст истории материальной культуры, поскольку данное слово интересует нас с точки зрения его вещественного значения; мы говорим о комментарии "литературном", когда относим слово к сфере литературной истории; соответственно о комментарии "грамматическом", "биографическом", "поэтическом" и т.п. Укажу здесь два примера, где связь критики и комментария, может быть, и очень элементарна, но зато крайне наглядна. Разные группы списков лермонтовского "Демона"²⁷ дают следующее разночтение в IX строфе первой части:

То был ли призрак возрожденья?
Он слов покорных в утешенье
Найти в уме своем не мог.

(Берлинск. изд. 1856 г., с. 10)²⁸

То был ли призрак возрожденья?
Он слов коварных в искушенье
Найти в уме своем не мог.

(Корректурa Краевского, с. 372)²⁹

Независимо от того, какие из этих списков будут признаны более авторитетными из соображений их внешней истории, для чего, конечно, также необходим соответствующий комментарий, хотя бы библиографический, — степень достоверности обоих этих вариантов может быть уяснена уже из внутреннего сюжетного строения поэмы. Выбирая именно этот путь сюжетного истолкования, Аничков* и приходит к заключению, что предпочесть следует второй вариант, так как первый находится в противоречии с дальнейшим развитием сюжета. На самом деле, Демону не в чем было утешать Тамару, жених ее еще не убит, но, познав чувство любви, он не находит в себе силы подойти к ней со словами искушения.

Другой пример может представить не только иллюстративный, но и актуальный интерес. Описывая возвращение Пушкина с Кавказа в 1829 году, Анненков сообщал: "По сю-сторону Кавказа, он (Пушкин) встречает где-то бюст Завоевателя — и пишет к нему:

Напрасно видишь тут ошибку:
Рука искусства навела
На мрамор этих уст улыбку
И гнев на хладный лоск чела.
Не даром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен
В лице и в жизни арлекин^{30***}.

Так впервые было напечатано это стихотворение, позднее печатавшееся под заглавием "Перед бюстом", и с произвольной переменной в первой строке ("напрасно *видят*"). Гофман, опубликовавший недавно подлинную рукопись этого стихотворения***, обратил внимание на историю его заглавия. В рукописи эти стихи первоначально были озаглавлены "Кумир Наполеонов". Затем это заглавие было зачеркнуто, и вместо него написано: "К бюсту Завоевателя", т.е. именно так, как сообщает об этом описательно Анненков. Исходя из первого, зачеркнутого в рукописи заголовка, Гофман высказывает мнение, что эпиграмма относится к Наполеону, а не к бюсту Александра I работы Торвальдсена, как думали до сих пор на основании комментария, предложенного П.И. Бартевым. Но Гофман не обратил внимание на недавно опубликованную записку Пушкина, хранящуюся в Онегинском музее. Здесь мы читаем: "Торвальдсен, делая бюст известного человека, удивлялся странному разделению лица, впрочем, прекрасного — верх грозный, нахмуренный, низ же выражаемый всегдашней

*См.: Аничков Е. Методологические замечания о тексте "Демона". С. 288—289.

**См.: Анненков Л.В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин А.С. Сочинения: В 6 т. СПб., 1855. Т. 1. С. 222.

***См.: Гофман М.Л. Неизданные рукописи Пушкина. С. 361.

улыбкою. — Это нравилось Торвальдсену”*. Заметка эта комментаторами отнесена к 1828 году, но близкая связь ее со стихами не подлежит сомнению.

Возникает вопрос: как оценить первоначальный вариант заглавия в рукописи — “Кумир Наполеонов”? Действительно ли о Наполеоне идет речь в стихах или же заглавие не соответствует их содержанию? Ответ на этот вопрос, каков бы он ни был, очевидно, невозможен без широкого культурно-исторического комментария, для чего пришлось бы выяснить, есть ли у Торвальдсена бюсты Наполеона, и среди них такой, в котором выражалось бы это “странное разделение лица”; далее — отличался ли действительно Наполеон подобным разделением лица и т.п. Если же выяснится (а это более вероятно), что речь здесь идет не о Наполеоне, то придется уже тем или иным путем объяснить это несоответственное, неадекватное заглавие как описку, сознательную попытку ввести в заблуждение и т.д., для чего опять-таки необходим обстоятельный, прежде всего биографический, комментарий. Далее подобный же вопрос нужно будет поставить и по отношению ко второму варианту заглавия: “К бюсту Завоевателя”. Нельзя, например, не заметить, что эпитет “Завоеватель”, обычный для Наполеона, непривычен для Александра I, хотя он и въехал на белом коне в Париж. Как бы, повторяю, практически ни был решен этот вопрос, мы видим все же, что критический приговор по поводу его заглавия невозможен без всестороннего понимания предмета, о котором идет речь, что и находит свое выражение в комментарии.

Таков, следовательно, наш первый и основной вывод: критика конкретна. Она бессильна и непродуктивна, когда прячется за букву, за печатный знак, пытаясь избежать ответа на возникающие перед нею ответственные проблемы. Построение критического анализа есть построение вглубь и вширь: глубокое проникновение в структуру слова и его содержание, широкий охват возможных смысловых контекстов — вот те условия, вне выполнения которых критика есть не критика, а ребяческая забава — “буквоедство”. Но та же конкретность критики приводит нас и к другому основному заключению. Из всего предыдущего с несомненностью следует, что критическая оценка не может исходить из какой-либо одной заготовленной теории, равно как не может руководствоваться и одним каким-либо раз навсегда приспособленным масштабом. Какой бы единый критерий ни клали мы в основание критического анализа, он будет несомненной абстракцией, потому что нельзя оценить художественный памятник, не оценив его одновременно с точки зрения грамматики или исторического содержания. Точно такой же абстракцией будет и всякая теория, заранее предугадывающая, что и как надлежит оценивать, или предлагающая твердые оценочные принципы. Потому что единственный общий

*Неизданный Пушкин / Приготовил к печати Н.К. Козьмин. М.; Пг., 1923. С. 182.

принцип критики состоит в том, что она — критика, т.е. ничему не верит, пока сама не увидит. Только конкретное изучение всякий раз отдельно взятого факта, в широком и предельном его филологическом столкновении, может дать нам точный ответ на вопрос: дефектно ли данное изложение или же оно только кажется нам таким? В области практической, когда наши критические суждения принимают форму критики текста, это означает, что только конкретная интерпретация каждого отдельного варианта или списка, в предельном его освещении филологическим комментарием, может дать нам ответ на вопрос: что же следует печатать. Никакого панацеиногo решения здесь быть не может: в данном случае вполне применимо то, что говорит Томашевский о принципах расположения поэтического материала, справедливо отвергая возможность единого решения во всех случаях.

Пусть действительно в большинстве случаев последняя авторская редакция является "каноном", т.е. наиболее полно и законченно воплощает художественный замысел автора, пусть это совпадает с "волей поэта". Но все же и эта каноническая редакция должна быть подвергнута критической оценке. Для филолога нет неприкосновенных канонов, пока он своими глазами не убедился в том, что они действительно неприкосновенны. Мы не можем закрывать глаза и на такие случаи, когда последняя авторизованная редакция не является авторитетной. Мы не можем забывать, что всякого рода ляпсусы, опечатки, а то и более существенные отклонения от задания, которые иной раз могут объясняться особым состоянием здоровья автора, упадком его таланта, резким поворотом в миросозерцании, различного рода внешними или биографическими побуждениями и т.п. причинами, легко могут угнездиться и в последней, т.е. — при механическом подходе к делу — наиболее авторитетной редакции. Механический подход к своей задаче и есть основной грех филологической критики, до крайности распространенный среди русских филологов.

Приведу снова некоторые примеры, которые покажут, что не всегда можно полагаться на механическое воспроизведение последней авторизованной редакции и что в ряде случаев такое механическое воспроизведение равносильно прямому искажению текста. Поучительно в этом смысле хотя бы знаменитое тихонравовское издание сочинений Гоголя*. Текстологические приемы Тихонравова, который выработал гоголевский текстуальный канон на основе действительно исчерпывающего сопоставления и отбора мельчайших вариантов, вызывали впоследствии нарекания. В них видели проявление редакторского "произвола" и "субъективизма"**. Действительно, можно

*Гоголь Н.В. Сочинения: В 7 т. / Под ред. Н. Тихонравова. М., 1889—1896.

**См. хотя бы предисловие Н. Коробки к редактированному им собранию сочинений Гоголя (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 9 т./Под ред. Н.И. Коробки. Спб., 1912. Т. 1. С. 7 и сл.).

пожалеть, что Тихонравов не всегда делится с читателем теми соображениями, в силу которых он отступает от авторизованного в последний раз текста. В некоторых случаях и прямо можно возражать против предпочтения, оказываемого им стилистическим поправкам Прокоповича³¹. Но вот, например, как обосновывает Тихонравов свое отступление от санкции самого Гоголя в эпиграфе к "Майской Ночи". Подготавливая к печати так называемое "издание Трушковского"³², полностью вышедшее уже после смерти писателя, Гоголь откинул в этом эпиграфе последние три слова: "...только ж куды чорт уплещца, то верть хвостыком – так де воно й возмещца ниначе з неба". Тихонравов все же восстанавливает это "ниначе з неба" в основном тексте, поясняя, что эти слова казались Гоголю неуместными "при тогдашнем направлении его мысли" (т.е. в конце 1851 г., незадолго до смерти*). Аргументация эта заслуживает, на мой взгляд, самого серьезного внимания. Душевный разлад на почве религиозных переживаний, которым характеризуется последний период жизни Гоголя, не позволил писателю объяснить проделки черта как "дар с неба". Но разве это основание для того, чтобы лишать этот эпиграф столь характерного для всей повести колорита украинского фольклора? Писатель, искажающий из посторонних, не художественных побуждений свой собственный текст, с точки зрения художественной критики, заслуживает принципиально такого же отношения, как и неискusstный переписчик. При этом, конечно, нужно только до конца быть уверенным, что перед тобою действительно искажение, а не изменение художественного замысла.

Другой из моих примеров касается Баратынского. Мне всегда казались непонятными известные две строчки из стихотворения "Сердечным нежным языком":

И сладострастных лобызаний
Язык живой употребил...**

Мне казалось, что следующая за этим строчка "она глядела так же тупо" – не совсем вяжется с изображаемою здесь ситуацией, да и самое выражение "язык лобызаний" казалось искусственным и неточным. Сомнения мои возросли, когда сначала из примечаний к академическому изданию сочинений Баратынского***, а затем из опубликованного дневника А.Н. Вульфа стало известно, что Вульф цитировал эти стихи, еще до появления их в печати, несколько иначе:

И сладострастных осязаний
Живой язык употребил****.

*См.: Гоголь Н.В. Сочинения / Под ред. Н. Тихонравова. Т. 1. С. XIV.

**Баратынский Е.А. Полн. собр. соч.: В 2 т. / Под ред. М.Л. Гофмана. Спб., 1914–1915. Т. 1. С. 114.

***Там же. С. 280.

****Вульф А.Н. Дневник 1828–1831 гг. // Пушкин и его современники. Пг., 1915. Т. 6. Вып. 21–22. С. 88.

Редактор академического издания М. Гофман, вопреки даже тогдашним своим принципам, оставил в тексте "лобызаний", заметив при этом, что в печати Баратынский заменил *осязания* — *лобызаниями**. По счастью, однако, дело обстоит иначе. То, что можно было заключить уже из простого критического сопоставления обоих вариантов, то теперь подтверждено новейшими архивными находками, из которых явствует, что это есть замена не поэтическая, а цензурная**. Точный смысл представляемой стихотворением ситуации показался цензуре шокирующим.

Есть и еще примеры. В 1913 году появилось новое издание "Русских Ночей" В.Ф. Одоевского под редакцией С.А. Цветкова. Редактор не ограничился простой перепечаткой первого тома, изданного самим автором в 1844 году, собрания его сочинений, а решил ввести в основной текст разного рода поправки и дополнения, которые значительно позднее были сделаны Одоевским на одном из экземпляров этого первого тома³³. Редактор исходил из естественного желания дать текст, отвечающий намерениям автора. Эти намерения нашли свое прямое выражение в указанных поправках, и после них собственные уверения Одоевского в черновом предисловии к несостоявшемуся новому изданию, что он отказался от переделок, ибо они оказались бы только "механическими приставками"***, можно оценить лишь как литературный прием, в крайнем случае как признание, что ему не удалось осуществить всех предполагавшихся перемен. Несмотря, однако, на это естественное намерение Цветкова, нельзя не согласиться с аргументацией П.Н. Сакулина, который выступил с категорическими возражениями против новой редакции "Русских Ночей"****. В своей критике издания Цветкова проф. Сакулин исходит из совершенно правильного тезиса, что "Русские Ночи" есть "прежде всего памятник нашей литературы и общественности в период 30-х годов"*****. В шестидесятых годах Одоевский во многом изменил свое мировоззрение, поддавшись влиянию распространенных тогда материалистических убеждений, и этот перелом нашел свое выражение также и в его позднейших поправках к "Русским Ночам". В эпизод "Бала" вводятся мотивы из севастопольской войны³⁴, выражение "сила молитвы" заменяется через "сила любви"³⁵ и т.д. Указанные изменения дей-

*См.: Баратынский Е.А. Полн. собр. соч. / Под ред. М.Л. Гофмана. Т. 1. С. 280.

**См.: "Стихотворения Евгения Баратынского" в цензуре: Выписка из журнала заседаний СПб Цензурного Комитета 14 марта 1833 г. // Литературный Музеум, I / Под ред. А. Николаева, Ю. Оксман. Пг., 1921. С. 16.

***См.: Одоевский В.Ф. Русские Ночи/ Под ред. С.А. Цветкова. М., 1913. С. 5 и сл.

****См.: Голос Минувшего: Журнал истории и истории литературы. М., 1913. № 6. С. 257—260. Приношу благодарность Н.Ф. Бельчикову, указавшему мне на эту рецензию.

*****Там же. С. 259.

ствительно искажают основной смысл и своеобразие "Русских Ночей", и научная критика, основывающаяся на истории общественных и философских идей, вправе отвергнуть эту позднейшую авторскую редакцию.

Тем не менее я позволю себе не до конца согласиться и с критикой Сакулина. Если приводимые им аргументы и представляются вполне убедительными, то отсюда вовсе еще не следует, что "Русские Ночи" должны механически воспроизводиться "в том самом виде, в каком они появились в 1844 году, со всеми особенностями их языка и стиля". Позднейшие поправки Одоевского должны быть изучены каждая в отдельности, и только конкретный анализ каждой даст ответ на вопрос, какие из них должны быть введены в основной текст, а какие нет. И если по отношению к тем из поправок, которые искажают идеологию "Русских Ночей", вполне применимы возражения Сакулина, то что можно возразить против чисто стилистических поправок, которых не так-то мало, а может быть, и большинство? Так, например, конец первого абзаца "Бала" в первой редакции читался: "...в полупотухших, остолбенелых глазах мешалась горькая зависть с бешеным воспоминанием прошедшего, — и все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии..." Позднее Одоевский поправил: "горькая зависть с горьким воспоминанием прошедшего"*. Авторский замысел здесь совершенно ясен: гораздо удачнее здесь параллелизм "горькой зависти и горького воспоминания", чем параллелизм "бешеного воспоминания с беснующимся сладострастным безумием". Нет решительно никаких оснований отвергать эту поправку, нисколько не нарушающую общую идеологию "Русских Ночей" и улучшающую чтение.

Такой же характер носит поправка в рассказе старого библиомана, который в первой редакции говорил, что у него было "то самое выражение", какое изображено на карикатуре, а в позднейшей — "то же глупое выражение"**. Поправка эта уточняет смысл излагаемого и никаких сомнений у критика вызывать не должна.

Очень интересную иллюстрацию к нашей теме дает Л.П. Гроссман в своей книге о Театре Тургенева. Припоминая заявление самого Тургенева, что "Завтрак у предводителя" — это только "сцены, не имеющие значения драматического", Гроссман указывает, что новооткрытая первоначальная редакция этой комедии обнаруживает "глубокую сценическую действенность". Превращая позднее свою комедию в пьесу для чтения, Тургенев тщательно вытравливает из первоначального текста все наиболее яркое в нем с точки зрения законов театральности. Поскольку эти наблюдения Гроссмана могут быть подтверждены

*Ср.: Одоевский В.Ф. Сочинения. Спб., 1844. Т. 1. Ч. 1. С. 81; его же: Русские Ночи / Под ред. С.А. Цветкова. С. 111.

**Там же. С. 44 и 74 (соответственно).

специальным анализом и драматической критикой, постольку несомненным остается его вывод, что постановка указанной комедии, как, впрочем, и других тургеневских пьес, по первоначальному тексту явилась бы "благодарной задачей для нашего театра"*.

Еще один интересный пример дает нам Б.М. Эйхенбаум в своей рецензии на недавнее издание лесковского "Амура в лапоточках". Редактор этого издания П. Быков воспроизвел рассказ Лескова в его позднейшей редакции, не обратив внимания, что эта редакция, помимо чрезвычайно существенных отклонений от характерного для Лескова сказового стиля первоначальной редакции, содержит и явные искажения со стороны сюжета. "Сцена во врачебной управе... — пишет Эйхенбаум, — сокращена — оплеваны не все члены управы, а только англичанин; между тем дальше говорится: "оплеванные члены управы" и т.д."***. Естественно, что перед редактором возникает сложная критическая проблема, решение которой вряд ли достижимо путем механического воспроизведения отмеченной указанными особенностями позднейшей редакции.

Возвращаясь к примерам из области пушкинского текста, я хочу указать на одну особенность всех почти новейших изданий Пушкина, ярко и наглядно иллюстрирующую порочность тех критических методов, которые исходят из слепой приверженности к последним редакциям. Уже сравнительно давно известный лингвист В.И. Чернышев указывал, что не все позднейшие прижизненные издания Пушкина являются лучшими и что "степень их исправности всякий раз нужно исследовать особо"****. Это верное указание упорно игнорируется нашими пушкиноведами. Б. Томашевский, например, совершенно правильно поступает, когда в основу окончательного текста "Евгения Онегина" кладет смирдинское издание 1833 года³⁶, а не миниатюрное издание 1837 года³⁷, которое изобилует опечатками****. Но он же, следуя примеру академического и венгеровского изданий, печатает в своем одномтомном издании (Ленгиз, 1924)³⁸ "Бахчисарайский Фонтан" и "Полтаву" без эпиграфов — на том только основании, что в собрании поэм и повестей 1835 года³⁹ эпиграфы эти оказались устаревшими. Эпиграфы — весьма сложная проблема пушкинской поэтики и заслуживали бы особого исследования. Они никогда не случайны у Пушкина и играют строго рассчитанную роль в его поэтических композициях.

*Гроссман Л. Театр Тургенева. Пг., 1924. С. 44—46.

**См.: Русский Современник. 1924. № 3. С. 260—261.

***Чернышев В.И. О двух изданиях "Братьев разбойников" (Библиографические заметки из истории распространения сочинений Пушкина) // Пушкин и его современники. Спб., 1908. Т. 2. Вып. 6. С. 155.

****Что же до Гофмана, то он, верный принципу авторской "воли", печатает "Евгения Онегина" (Народная Библиотека. 1919) по изданию 1837 года, упрекая в то же время в "ошибке" тех, кто придерживается более исправного смирдинского издания.

То обстоятельство, что лирика Пушкина почти совсем не знает эпиграфов, а поэмы в большинстве случаев снабжались ими, сближает пушкинские поэмы в некоторых отношениях с его прозой⁴⁰ и может привести исследователя к некоторым интересным выводам в области поэтики пушкинского сюжета. Но во всяком случае, сколько бы нам ни твердили о воле автора и последней редакции, мы не забудем собственных замечаний поэта о своих эпиграфах, замечаний, наглядно свидетельствующих об этой своеобразной роли эпиграфов в его творчестве. Отвечая критикам "Полтавы", Пушкин писал: "В Вестнике Европы заметили, что заглавие поэмы ошибочно, и что, вероятно, не назвал я ее Мазепой, чтоб не напомнить о Байроне. Справедливо — но тут была и другая причина: эпиграф. Так и Бахчисарайский Фонтан в рукописи был назван Харемом, но меланхолический эпиграф (...) соблазнил меня"*.

Можно ли после этого устранять из поэм эпиграфы, объясняющие их заглавия, следовательно, — подчеркивающие особенное понимание автором самой своей темы, на том только основании, что в собрании поэм, издававшемся, как и большинство пушкинских прижизненных изданий, крайне небрежно, без непосредственного наблюдения автора, эпиграфы оказались пропущенными? Нетрудно, по-моему, доказать, что пропуск этот — дело совершенно случайное и объясняется просто самую типографскою формою собрания 1835 года. Обратим, в самом деле, внимание, что три издания "Бахчисарайского Фонтана" (1824, 1827 и 1830 годы**) все выходили с эпиграфами: просто невероятно, чтобы при пушкинской манере творчества опущение эпиграфа в четвертом — последнем — издании поэмы, через одиннадцать лет после первого издания и через пять лет после признания об оказавшемся "соблазнительным" меланхолическом эпиграфе, являлось следствием какого-либо художественного замысла. Но стоит только обратить внимание на самую внешнюю форму издания 1835 года, чтобы догадаться, почему именно в собрании поэм, а не в отдельных изданиях эпиграфы оказались пропущенными. Весь секрет состоит в том, что в отдельных изданиях эпиграфы печатались на обложках и титульных листах, а не непосредственно перед самим текстом поэмы. Естественно, что при соединении поэм в одно издание, подготовлявшееся наспех и кое-как, текст титульных листов в соображение не принимался: с точки зрения подобной типографской формы столь же естественно было опустить эпиграфы, как и обычные на титульных листах подзаголовки: "Сочинение Александра Пушкина". В первых двух изданиях "Бахчисарайского Фонтана", из-за предисловия Вяземского⁴¹, между эпиграфом и началом поэтического текста образуется к тому же расстояние в целый печатный лист с лишком. Ничего невероятного

*Пушкин А.С. Сочинения и письма. Спб.: Просвещение, 1903. Т. 3. С. 397.

**Ср.: Синяевский Н., Цявловский М. Пушкин в печати. М., 1914. № 96, 300, 678.

нет, наконец, и в таком предположении, что, при сдаче собрания поэм в набор, обложки и титульные листы с экземпляров отдельных изданий просто-напросто обдирались, как не подлежащие воспроизведению. Причины опущения эпиграфов не могут не быть случайны, и стоит только немножко любить самое поэзию, а не последние редакции, чтобы эти случайные причины установить.

Но Б. Томашевский, как я указал уже, вовсе не пионер в этом несомненном искажении текста пушкинских поэм. Венгеровское издание (т. 3, с. 29)⁴² дает снимок с титульного листа отдельного издания "Полтавы" (1829), в котором эпиграф набран с опечаткой: *os* вместо *as* во второй строчке. Опечатка эта нигде не оговорена, да и сам эпиграф не введен ни в текст, ни в примечания. Еще разительнее поступает венгеровское издание с "Бахчисарайским Фонтаном". Здесь эпиграф не дан не только в тексте и в примечаниях, но даже и в вводной комментирующей статье Н. Лернера (т. 2, с. 184), который ухитряется упомянуть об эпиграфе, привести даже соответствующую параллель из "Онегина"⁴³, не воспроизведя в то же время текста самого эпиграфа⁴⁴. Мы согласны уважать волю автора, но ведь требуется некоторое уважение и к читателю. Наконец, академическое издание, хотя и приводит текст эпиграфа в примечаниях (т. 3, с. 285 прим.)⁴⁵, совершенно не останавливается на моменте его опущения, порождая тем естественное недоумение у читателя насчет причин исчезновения эпиграфа в тексте.

Второй из пушкинских примеров, который я хотел привести здесь же, ранее чем перейти к дальнейшему, касается текста "Русалки" в той редакции, которая напечатана в новейшем одномтомном издании Ленгиза⁴⁶ (с. 324–331). Б. Томашевский здесь придает сценам "Русалки" новый порядок, как поясняет он, "установленный Пушкиным в автографе". Если исходить из традиционного текста "Русалки", хотя бы по изданию "Просвещения" (т. 3, с. 566–589), то отдельные сцены драмы располагаются так: I. Мельник и его дочь, объяснение с князем. II. Свадьба. III. Княгиня и мамка. IV. Песня русалок, монолог князя, появление мельника, ловчий. V. Русалка и ее дочь. VI. Князь и Русалочка. Именно так расположены сцены и в рукописи, где они, однако, не пронумерованы. Но перед третьей сценой в рукописи в скобках поставлено (II), перед четвертой – соответственно (III) и перед V – (I). Издатель рукописи Л. Бельский принимает, впрочем, эту последнюю помету за (V)⁴⁷, но, насколько можно судить по снимку, – неосновательно*. Считаясь именно с этими пометами, Б. Томашевский и располагает в новом издании сцены "Русалки" заново, вопреки издательской традиции. Все это было бы хорошо, если бы, однако, при этой

*См.: Пушкин А.С. Русалка: Фототипические снимки в натуральную величину полной рукописи и черновых листов драмы А.С. Пушкина/Под ред. Л. Бельского. М., 1901. Табл. XXI.

перестановке самым жестоким образом не пострадал сюжет драмы Развязка "Русалки", если оставить в стороне пометы в рукописи, развивалась так. В пятой сцене Русалка говорит дочери:

Послушай, дочка. *Нынче* на тебя
Надеюсь я. На берег наш *сегодня*
Придет мужчина. Стереги его
И выдь ему навстречу.

Разъяснив дочери свое поручение, Русалка заканчивает пятую сцену следующими словами:

— я каждый день
О мщеньи помышляю...
И ныне, кажется, мой час настал.

Вслед за этим непосредственно следует последняя (VI) сцена:

Берег.
Князь.
Печальные, печальные мечты
Вчерашняя мне встреча оживила.
Отец несчастный!

и пр. Хронология событий в "Русалке", следовательно, такова, что князь на завтра после первой встречи с мельником (сц. IV) возвращается к берегу, а Русалка высылает к нему навстречу дочь, именно в расчете на то, что он еще раз придет на место "вчерашней встречи". Князь действительно приходит, вспоминает свою встречу с мельником и встречает Русалочку.

Этот-то последовательный ход действия и нарушен совершенно редакцией Б. Томашевского. Так как V сцена у него передвинута на место III, то приходится думать, что Русалка высылает свою дочь навстречу князю еще до того, как он впервые увидел "ворона", а когда князь после этого действительно приходит на берег, то он и встречает ворона, а не Русалочку, которая не торопится с поручением матери и выходит к князю ровно через сутки после того, как ей это было приказано. Можно ли так печатать "Русалку"? Мне кажется, что нельзя и что смутившие Б. Томашевского пометы в рукописи нужно объяснить какими-либо случайными причинами. Очень возможно, если только это действительно пометы самого Пушкина, что они указывают лишь на начало какого-то плана переделки "Русалки". Да и вообще явная незаконченность "Русалки" является лучшим оправданием для того, чтобы располагать ее сцены так, как было принято до сих пор. Замечу еще, что план "Русалки", находящийся в рукописях Пушкина*, всецело оправдывает именно традиционную редакцию. Вот этот план: Мельник и его дочь; Свадьба; Княгиня и

*Таблица XXIV по изданию Бельского.

мамка; Русалки; Князь, старик и Русалочка; Охотники⁴⁸. "Охотники" здесь, возможно, относятся к дальнейшему, еще не осуществленному замыслу.

Этих иллюстраций, кажется, достаточно для того, чтобы необходимость конкретного анализа исследования в каждом отдельном случае, который ставит критика перед затруднениями, стала совершенно ясной. Но эти же качества критического акта позволяют нам сделать и еще один вывод, касающийся как раз того "субъективизма", с которого мы начали свое рассуждение. Все вышеприведенные иллюстрации имели, помимо прочего, целью доказать, что качество и достоверность критики зависят также и от ряда персональных качеств самого критика. Широкий культурно-исторический контекст, о котором говорено было выше, не всегда и не всякому может быть доступен. Степень образованности и учености критика — вот что прежде всего отражается на качестве его суждений. Но и одна образованность, без которой вообще невозможен ученый критик, сама по себе дела еще не решает. Образованности и осведомленности должна сопутствовать также особая критическая одаренность, специфически филологическая талантливость, мастерство понимания и интерпретации, умение угадать живой дух за мертвой буквой. Однако и после всего этого мы не можем еще перестать считаться, даже и в принципиальном анализе, с так называемой субъективностью филологического знания. Таланты и способности, скажут, нужны, например, и в математике, и не потому ли и здесь существуют спорные вопросы? Последнее, разумеется, отрицать было бы нелегко; но если противники Эйнштейна, например, принуждены отыскивать ошибки в его вычислениях и экспериментах, то даже и у Шамполиона, я думаю, не было в руках так называемых объективных доказательств, когда он раскрывал тайну иероглифов, а только аргументы и указания, рассчитанные на то, что и другие сумеют понять то, что открылось его пониманию. Но ведь могут и не понять! Именно так и накладывается клеймо "субъективности"*.

Сущность дела, таким образом, вовсе не в эмпирическом несовершенстве земного разума: указанная субъективность филологического знания имеет свои необходимые и идеальные основания в самом предмете исследования, который всегда приходится извлекать из значения соответствующих знаков и который не может быть обнаружен простыми чувствами, как в науках есте-

*Излишне доказывать, что терминология эта вовсе не соответствует точному смыслу отношения. У нас называют субъективным и все то, что просто предполагает некоторого субъекта. Так и понимание необходимо предполагает понимающую индивидуальность, однако ниоткуда наперед не видно, что она понимает субъективно, т.е. каким-либо ей одной свойственным образом.

ственных*. Поэтому и эмпирические ошибки понимания, возможность которых никто, разумеется, отрицать не станет, не опороочивают самого метода, а методологически разрешаются в его внутренней диалектике. Диалектическое же рассмотрение метода без труда обнаруживает принципиальную и неизбежную релятивность понимания, — это и есть источник обычных недоразумений. О совершенном понимании мы можем мечтать или же исходить из него как из потенциальной величины при каких-либо идеальных конструкциях, но по природе своей оно всегда остается существенно относительным. В этом и состоит главная трудность достаточного и удовлетворительного истолкования. Так, например, для достаточного истолкования какого-либо художественного произведения в его целом нам первоначально нужно понять его в частностях. Но эти же частности и отдельные места будут поняты нами неверно, если мы не будем их толковать исходя из целого. Такого рода соображения и заставили Шлейермахера в предисловии к его переводу "Государства" Платона признать, что "теоретически мы имеем здесь дело с границами всякой интерпретации, которая выполняет свое задание всегда только до известного предела"**. Нетрудно отсюда видеть, что относительность понимания есть не что иное, как условие научной работы. Для нас же важно, что основанные на понимании критические оценки сами в свою очередь могут стать предметом научной критики и дискуссии: этого достаточно, чтобы не бояться "субъективизма" и чтобы забыть некстати цитирующуюся известную латинскую поговорку о вкусах, со ссылкой на которую прекращается всякая научная мысль***.

Если мы захотим теперь сделать отсюда вывод в область практической работы над текстами, то мы должны будем признать, что общезначительного и единого "канона" у нас, действительно, быть не может. Но если такого канона и нет, то, очевидно, совсем не в том эмпи-

*Сослось на весьма интересную, хотя и не во всем удовлетворяющую работу голландского исследователя: Pos H.J. Kritische Studien über philologische Methode (Beiträge zur Philosophie. 10). Heidelberg, 1923, преимущественно посвященную этой проблеме субъективности в филологии, в частности см. с. 78—81. Защищая специфичность познавательного акта филолога, автор в то же время называет свою позицию позицией реализма. Приведу следующее любопытное его определение: "...das Subjektive am Material, d.h. das spezifische auf das von-der-Subjektivität-erfasst-werden Bezogene, sein "Erscheinen" gehört auch zu ihm, zu seiner totalen Fülle, und ohne dieses ist das Material nicht das, was es im ganzen ist"⁴⁹ (с. 6, разрядка автора).

**См.: Dilthey W. Die Entstehung der Hermeneutik. S. 330.

***Нельзя здесь не вспомнить снова Потебню с его превосходной иронией по поводу "так называемой объективности", "которая, в сущности, не есть более широкое знание, а лишь более полное равнодушие" (Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 137).

рически безразличном смысле, как это утверждал Томашевский. Нет, оценивать и выбирать мы должны и можем и не покидая почву науки, но у нас, действительно, не может быть канона, если под этим термином понимать буквальное и предельное совпадение двух критически установленных текстов в отношении максимальных мелочей. Это не значит, что такое совпадение вообще невозможно. Но а priori, теоретически предполагать его, конечно, невозможно. В этом смысле, может быть, и в самом деле лучше не пользоваться термином "канон". Реально, на деле у нас всегда будет лишь некоторое приближение к канону, некоторая потенция его, частичное осуществление того идеального задания, которое стоит перед критиком. Всякий новый день могут появиться новые, до тех пор неизвестные материалы, архивные находки, которые заставят нас вновь и вновь пересматривать незыблемые, казалось бы, "раз навсегда" установленные канонические тексты. Всегда может появиться ученый, силой дарования и критических способностей превосходящий своих предшественников, который найдет тот или иной новый, до тех пор не отмеченный дефект в тексте, на "веки вечные" признанном и фиксированном. Этот потенциальный характер филологического знания прекрасно в свое время был подчеркнут тем же Томашевским в примечаниях к изданному им тексту "Гавриилиады". "Установление "канонического" текста, — писал там Томашевский, — не есть какая-то сдельная работа, границы которой легко определяются, — это есть деятельность непрерывная, деятельность бесконечного приближения к пределу, вообще недостижимому". Остается пожалеть, что эти прекрасные слова не вспомнились Томашевскому, когда он в отчаянии прибег к "глубокому субъективизму". Субъективизм этот, как мы видели, покоится на прочных и рациональных научных основаниях, на законах понимания и в тенденции своей, в идеале, к которому он устремлен, дает знание объективное, строгое и точное.

V. Критика текста. Конъектура

Мы не получили бы действительного представления о задачах и методах критики текста, если бы ограничились только вышеизложенными общими выводами о критике вообще. Наоборот, все предыдущее служит только обоснованием и истолкованием того определения, какое теперь мне надлежит дать критике текста как деятельности специфической и характеризующейся своими особыми признаками. Шлейермахер был совершенно прав, когда отличал критику филологи-

*Пушкин А. С. Гавриилиада / Под ред. Б. Томашевского. Пг., 1922. С. 96. Штелин (см.: Stählin O. Editionstechnik. S. 107—108) советует филологу пересмотреть "через пару лет" изданный им текст, чтобы таким образом обнаружить, что сделала за это время наука.

ческую от иных критических дисциплин, считая ее задачей – установление подлинности документа*. Он не указал только того, что и так прямо следует из его собственного анализа и его аналогии между разными критическими дисциплинами. А именно для того, чтобы сделать свою мысль о единстве критики совсем ясной, он должен был бы к своему определению филологической критики добавить, что самая подлинность документа может быть установлена и доказана только после того, как документ подвергнут точно такому же критическому анализу, к какому мы прибегаем в тех случаях, когда не подлинность документа, а иные его качества направляют наши научные интересы. Намеченный выше анализ структуры критического акта должен был показать, что подлинность документа в точно такой же мере не может быть установлена без предварительной оценки адекватности выражения, в какой невозможна достоверная оценка выражения без ответа на вопрос о подлинности. Второй момент критического акта, представляющий собою положительный или отрицательный ответ на тот вопрос, который мы задали в моменте первом, есть центральный момент критического акта не только по положению, но и по существу. Критический акт как бы предполагает возвращение к этому второму моменту после самопроверки через момент третий, т.е. через вопрос о подлинности. Пока мы не убедились в подлинности документа, мы не можем утверждать, что отмеченные нами дефекты изложения суть действительные, а не фиктивные только дефекты. Равным образом мы не можем утверждать, что в изученном памятнике нет дефектов, пока мы не доказали, что он подлинный. Какие бы, следовательно, частные интересы ни руководили критиком, ответа на вопрос о подлинности он избежать не может. Но все это имеет и обратную силу. Третий момент критического акта необходимо предполагает и первый и второй, ибо иначе его вообще не было бы: самый вопрос о подлинности не может возникнуть, пока мы не задали его себе из желания убедиться в достоверности нашей оценки памятника – все равно оценки положительной или отрицательной. Когда мы говорим, что имеем дело с документом подлинным, то это значит, что мы доказываем себе справедливость той положительной или отрицательной оценки, какую мы дали этому документу уже наперед.

Итак, изучая памятник, мы прежде всего критики и подчиняемся общим и единым законам, направляющим критический акт, который всегда один и тот же. И только при этом условии мы можем различать отдельные оттенки или тенденции наших критических интересов. Поэтому, выделяя критику текста или, если держаться терминологии Шлейермахера, филологическую критику в особую область, мы и здесь выделяем только тенденцию и направление, а не замкнутую в себе дисциплину; мы по-прежнему мыслим себе это выделение конкретно,

*См. выше (с. 82, 83).

а не как твердую и абстрактную классификацию. Памятуя это, мы можем уже, не боясь недоразумений в дальнейшем, дать и особое определение тому виду критики, который можно условиться называть филологической критикой в узком смысле, а поскольку мы здесь имеем дело только с литературой, еще проще — обычным термином критика текста. Определение это можно получить следующим путем. Если возможны различные оттенки и тенденции в наших критических задачах, то каждая из таких тенденций должна иметь собственное и особое внешнее выражение, из которого она и может быть усмотрена. Мы можем, следовательно, сказать, что художественная критика внешне выражается в форме суждения относительно художественных достоинств или недостатков данного памятника. Тогда критика текста есть такой вид критики, который получает выражение в форме суждения относительно подлинности памятника. Этим пониманием мы и будем в дальнейшем руководиться, не забывая только всего, что говорилось о природе критического акта вообще, откуда следует, например, что и критика текста необходимо предполагает художественную и т.п.

Нам надлежит теперь спросить себя: как же даны нам эти суждения относительно подлинности текста? Спросить себя об этом надо, но только для того, чтобы сразу же убедиться, что вопрос это непринципиальный. Для целей принципиального анализа решительно безразлично, выражено ли суждение исследователя о подлинности документа в особой ученой статье или в критически проверенном тексте самого этого документа. Критическое издание тем только отличается в данном случае от специального сочинения, что в нем аргументы и доводы критика не выражены *explicite*, а даны уже просто в том тексте, который зафиксирован в качестве подлинного. Так называемый критический аппарат может при этом в печати и не воспроизводиться, — он все равно должен существовать, хотя бы только в памяти редактора, раз текст напечатан после критической проверки. Таким образом, нам не только не важно, в какой литературной форме даны нам заключения филолога о проверенном тексте, но не важны также различия между разными типами изданий, — ведь и документальное издание предполагает свою критику, палеографическую например. Вопросы издания, т.е. в собственном смысле эдиционные, будучи лишь опосредствованно связаны с филологической методологией, выходят уже за границы нашей темы и предполагают свою, особую методику, относящуюся к области изучения материальной культуры, родственную, например, библиологии, музееведению и т.п. дисциплинам*. Если же

*Упомянутая выше небольшая книга: *Stählin O. Editionstechnik*, несмотря на несколько высокомерный отзыв о ней у Витковского (*Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*. S. 161), может служить примером такого рода методики, хотя она и написана в специальном применении к практике классической филологии.

в дальнейшем, как было и выше, при описании некоторых приемов текстуальной критики молчаливо будет предполагаться суждение о подлинности текста в форме критического издания, то просто из целей наглядности и удобства, а также и потому, что именно в этой форме работа критика приобретает свое важное социальное значение.

Переходя теперь к рассмотрению вопросов, непосредственно связанных с критикой текста, мы не должны упускать из виду той внутренней связи и принципиального тождества, какие существуют между отрицательной и положительной оценкой наличного выражения. Отрицательная критика *eo ipso*⁵⁰ уже предполагает, что критик знает, как мог бы быть устранен отысканный им дефект, иначе у него не может быть верного критерия для оценки. Но совсем особое значение приобретает это внутреннее тождество акта оценки, когда речь идет именно о текстуальной критике, т.е. когда критика принимает форму приговора относительно подлинности выражения. Самая направленность критики текста на вопрос о подлинности приводит к тому, что предполагаемые ее отрицательными оценками положительные параллели имеют смысл прямого указания на действительное и фактическое, а не на потенциальное только, как это бывает в том случае, когда критика выражается через оценку качества. Эстетическая критика скажет: это подлинное, но оно некрасиво. Историческая критика скажет: это подлинное, но оно неверно рассказывает. А текстуальная критика ответит: это некрасиво и неверно, но это подлинное. Если таково действительно различие между критикой текста и критикой исторической или эстетической, то отрицательная оценка в последних двух случаях предполагает рядом с собою лишь знание того, что могло бы быть в памятнике в случае необходимости устранить его недостатки. Между тем в случае текстуальной критики отрицательная оценка означает, что критик прямо может назвать подлинное, т.е. фактически существующее вместо существующего лишь фиктивно. Этот-то фактический, документальный характер критики текста и придает ей те особые качества, в силу которых она может находить свое выражение в непосредственном воспроизведении указанного ею подлинного документа, т.е. в критическом издании. Но само собою разумеется, что такой документальный характер критики текста не лишает ее права на гипотетические построения. Если наличный запас документов и материалов не позволяет прямо указать на подлинное вместо признанного неподлинным, то это прямое указание в отдельных случаях может быть заменено указанием предположительным: во всяком случае важно, что и такое предположительное указание предполагает нечто подлинно и фактически существующим, но только неизвестным нам по каким-либо случайным или временным причинам. Этого рода гипотезы, так называемые конъектуры, — всегда рассчитаны на то, что рано или поздно они перестанут быть гипотезами и будут подтверждены документами.

Конъектура, таким образом, равносильна утверждению, что в подлинном тексте так именно и читается, как исправляет филолог*. От прямого указания на фактически существующий подлинник конъектура отличается только тем, что предполагаемое ею документально засвидетельствованное и где-то находящееся подлинное чтение "пока" никем еще не отыскано и не прочитано. Но теперь возникает новый вопрос: чем руководимся мы, когда утверждаем что-либо относительно подлинности изучаемого документа? Иными словами: что именно побуждает нас признать данное чтение или выражение, или весь памятник неподлинным? На такое заключение мы, естественно, отваживаемся лишь тогда, когда убеждены, что отмеченный нами дефект изложения не принадлежит самому автору. Все теперь зависит поэтому от того, какого рода дефект в каждом данном случае имеется нами в виду — грамматический ли, или орфографический, поэтический и т.п. Для того, чтобы вынести свое суждение о подлинности применительно к какому-либо из этих контекстов, недостаточно уже, очевидно, знать памятник только в его материально-биографическом качестве, т.е. как самим автором собственноручно составленный документ. Ведь и такой документ есть только знак и выражение, а потому и в нем могут быть свои дефекты, автору как автору не принадлежащие. Автор, помимо того, что он автор, является в данном случае еще и переписчиком, и если только мы различаем критику графическую от, скажем, поэтической, то мы не будем считать автора-поэта ответственным за то, что лежит на совести автора-переписчика: его "собственноручная" описка не послужит еще в этом случае для нас основанием признать подлинным возникший в ее результате поэтический или грамматический дефект. Следовательно, здесь снова нужна какая-то особая критика, которая позволяла бы разгадывать, что в какой-либо погрешности (поэтической, исторической, политической и т.д.) принадлежит автору как таковому и что в этом смысле дефектом уже не является. Критика этого рода должна, очевидно, стремиться к такому изучению автора, которое позволило бы в результате вывести некоторую норму возможной ошибок самого автора. Термин "норма" не следует здесь понимать в каком-либо одиозном смысле, например статистически и пр. Конечно, и статистические подсчеты здесь иногда могут оказаться полезными, но следует

*Приведу снова замечательное определение Шлейермахера: "Всякое исправление текста (Emendieren) есть не что иное, как восстановление подлинного факта из сообщения, — через какое-либо посредство или непосредственно" (*Über Begriff und Einteilung der philologischen Kritik*. S. 397). Встретившееся мне у Бласса (*Hermeneutik und Kritik*. S. 147) определение "изобретающей" (divinatorische) критики, как познания того, что не находится перед глазами (*das Erkennen des nicht mehr Vorliegenden*), также, разумеется, было бы невозможно, если бы не отмеченная фактическая и реальная направленность отрицательных текстуальных оценок.

помнить, что та средняя величина, которая в данном случае отыскивается нами, есть величина не математическая; ищется же здесь преимущественно типическое и характерное. Это есть, следовательно, критика с точки зрения индивидуальной авторской манеры, "индивидуальная критика", как ее определяет Бэк, и имеет она преимущественно стилистический характер. Вполне возможно и такое положение, когда с указанной точки зрения приходится производить и чисто биографические исследования, например если нас интересует вопрос, возможно ли, чтобы данный писатель, с некоторыми установленными его личными качествами, мог написать приписываемое ему сочинение, мог ли, например, Пушкин (как личность) написать "Гавриилиаду" и т.п. Очевидно все же, что и в этом случае эта биографическая критика будет иметь характер стилистического изучения, так как основываться она будет на известных ей законах авторского поведения, или, что то же, авторского биографического стиля*. В общем случае мы можем, следовательно, сказать, что вопрос о подлинности равносителен вопросу о том, допускает ли или нет индивидуальная манера автора, его стилистическая физиономия ту или иную погрешность против канона, предполагаемого различными имеющими силу для документа критериями. В формулировке Бэка это звучит так: "Для того, чтобы какой-либо неадекватный элемент языка можно было истолковать как неподлинный, первоначально нужно еще установить, является ли индивидуальность автора настолько законченной (*vollendet*) и изложение его настолько подчиненным силе его характера, что данная погрешность не может быть приписана ему самому"^{**}. Совершенно очевидно, что эта терминология не может толковаться в смысле лично психологическом, да и вообще весь контекст Бэка не допускает и мысли о возможности интерпретации этого определения с точки зрения индивидуальной психологии. Мы стараемся ответить себе не на вопрос о том, действительно ли, т.е. в реально историческом смысле, данное неадекватное выражение внесено в текст самим автором как человеческой особью, а только на вопрос, оправдывается ли данная погрешность с точки зрения законов индивидуального авторского стиля со всей совокупностью его частных особенностей. Иными словами, здесь перед нами возникает как раз та проблема авторской воли, которая иным исследователям служит оправданием механического воспроизведения авторизованной редакции, с той только очевидной разницей, что эта авторская воля есть для нас действительно проблема, а не убежище от проблемы и что самый термин "воля" есть здесь только метафора.

Возвращаясь теперь к конъектуре как одному из типических выражений критики текста, мы должны установить одно чрезвычайно суще-

*См. об этом в моей книжке: *Биография и культура*. М., 1927. С. 45—50 и 67—70.

***Böckh A. Formale Theorie der philologischen Wissenschaft*. S. 185.

ственное правило критической проверки текста, с которым филологи охотно не считаются даже тогда, когда отдают себе отчет, что их задача дать читателю не "хорошие" стихи, а только подлинные — каковы бы они ни были. Правило это, как легко догадаться, состоит в том, что те или иные текстуальные субституции или поправки к текстуальной традиции являются законными лишь в том случае, когда они с полной несомненностью и абсолютной необходимостью вытекают из состояния наших знаний об индивидуальной манере автора. Только в том, действительно, случае, когда мы непреложно убеждены в полном несоответствии наличного текста тому подлинному выражению, которое диктуется контекстом индивидуального авторского стиля, мы вправе прибегать к конъектурам и иным текстуальным исправлениям. Не забудем, что всякая текстуальная поправка равносильна утверждению о ее подлинности, т.е. принадлежности самому автору: ведь конъектура, как мы видели, устанавливаемое ею чтение предполагает подлинно существующим, хотя по природе своей она и является только гипотезой. Ответственность критика, в особенности, в том случае, когда он излагает свои заключения в форме критически изданного текста, настолько велика, что, если у него нет предельной и полной уверенности в неподлинности традиционного чтения, всегда лучше оставить это чтение нетронутым: в этом случае мы, по крайней мере, свободны от риска на одну ошибку нагромоздить ряд других, основанных на недостаточности нашего стилистического анализа. Я снова приведу некоторые частные примеры.

Весьма удачный пример такого бережного отношения к традиции дает Витковский. В "Nathan der Weise" Лессинга (2,5)* печатная традиция сохраняет, между прочим, следующие сомнительные строки (рукопись не сохранилась):

Der grosse Mann braucht überall viel Boden
Und mehrere, zu nah'gepflanzt, zerschlagen
Sich nur die Äste⁵¹.

"В высшей степени вероятно, — замечает по этому поводу Витковский, — что Лессинг написал (или хотел написать):

Der grosse Baum braucht überall viel Boden" **.

И действительно, нет ничего естественнее этого предположения: традиционный текст очень похож на простую описку, недописанную метафору. Описка эта, однако, такова, что она не исключает возможности своей подлинности: "воля" автора, несомненно, была такова, чтобы написать: "Der grosse Baum", но нет таких стилистических законов, которые не позволяли бы видеть в этой описке поэтическую

*См.: Lessing G.E. Sämtliche Schriften. Stuttgart, 1887. B. 3. S. 62.

**Witkowski G. Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. S. 20.

ошибку самого Лессинга. Указанное чтение поэтому сохраняется и теперь во всех изданиях. "Обычно, — формулирует Витковский, — нужно следовать наличной передаче текста (*Überlieferung*), если нет принудительных оснований для исправления"*.

Эти принудительные основания не всегда легко раскрыть. Модест Гофман, свято чтущий волю автора, в чем бы она ни выражалась, в своей добросовестности и аккуратности доходит до того, что не решается на исправление даже и в тех случаях, когда перед нами ошибки не поэтические, а явно типографского или графического характера. В статье о посмертных стихотворениях Пушкина он так печатает стихотворение "Странник":

И вот о чем крушусь: к суду ж я не *готов*
И смерть меня страшит —
Коль жребий твой *готов*
Он возразил, и ты так жалок в самом деле...**

и при этом ставит на вид издателям "произвольное исправление м. б. описки Пушкина"*** *готов* на явно следующее здесь *таков*. Само собою разумеется, что подобную нелепицу, именно исходя из воли автора, мы обязаны устранить, ибо никакие законы пушкинского языка и поэтики не могут оправдать эту описку в ее художественном и литературном значении: она остается достоянием документальных воспроизведений и графической психологии. Различение же критериев, с точки зрения которых мы задаем самый вопрос о подлинности, есть, как следует из всего предыдущего, основная обязанность критики текста. Эту описку "готов" мы поэтому не можем считать подлинной, поскольку речь идет о стихах Пушкина, а не о том, что именно, какие буквы, начертал он своим пером на своем листе бумаги. Не всякая описка, однако, поддается столь простой и наглядной интерпретации. Есть у Пушкина и иные описки, не менее может быть явные, но все же не позволяющие так легко совершить эту критическую операцию, ибо эти описки служат выражением поэтического дефекта и могут быть оправданы через постановку вопроса о поэтической, а не документальной только подлинности. Примером таких описок могут служить неоднократные метрические ошибки Пушкина, например шестистопные строчки в пятистопном ямбе, и наоборот. Томашевский в однотомном издании 1924 года обычно оставляет эти описки в их подлинности там, где они подтверждаются рукописью. Но в стихотворении "Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...", рукопись которого неизвестна, Томашевский предлагает коньектуру для 9-й строчки. Обычно соответствующие стихи читаются:

*Witkowski G. Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. S. 20.

**См.: Гофман М.Л. Посмертные стихотворения Пушкина 1833—1836 гг. С. 388.

***Там же. С. 391.

О, как милее ты, смиренница моя!
О, как мучительно тобою счастлив я,
Когда, склоняясь на долгие моления,
Ты предаешься мне нежна, без упоенья*

и т.п. Томашевский же печатает:

О как милее ты, смиренница моя,
О как мучительно тобою счастлив я,
Когда, склоняясь на долгие моления,
Ты предаешься мне нежна без упоенья...**

Правомерна ли эта конъектура? Я думаю, что нет, несмотря на все ее бесспорное остроумие и смелость. Конечно, пятистопная строчка в александрийском стихе есть вопиющее нарушение канона. Можно не сомневаться, что, если бы Пушкину было указано на эту погрешность, он бы устранил ее, хотя, может быть, не так, как предлагает Томашевский, потому что видовое различие в глаголе играет здесь весьма существенную роль с точки зрения самой темы стихотворения. И все же, несмотря на эту очевидную погрешность, исправление здесь невозможно: эта погрешность имеет несомненное объективное стилистическое значение, и нет таких доказательств, которые могли бы убедить нас в том, что погрешность эта допущена не самим Пушкиным или что она есть погрешность не поэтическая. Прежде всего это случай не изолированный. Основные примеры замены шестистопного ямба пятистопным и обратно в стихах Пушкина указывались уже Коршем в его статье о "Русалке"***, а затем и самим Томашевским в работе о пятистопном ямбе Пушкина****. В основе всех этих случаев лежит несомненный объективный факт метрической истории русского стиха, который состоит в том, что для русского поэтического уха пятистопные и шестистопные ямбы обладают одинаковой ритмической ценностью, как стихи вообще многостопные. В наше, например, время различие между пятистопными и шестистопными ямбами, по сравнению с различием между пятистопными и четырехстопными, в тенденции равно нулю. Но и вообще для истории русского стиха справедливой, по-видимому, будет классификация, которая будет исходить из противопоставления многостопных форм формам четырехстопным (речь идет, конечно, только о двудольниках). Это подтверждается и тем фактом, что в русском стихе XIX века чрезвычайно редки такие

*Пушкин А.С. Собр. соч. / Под ред. С.А. Венгеров. Спб., 1909. Т. 3. С. 331.

**Пушкин А.С. Сочинения: В 1 т. / Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. Л., 1924. С. 102.

***См.: Корш Ф.Е. Разбор вопроса о подлинности окончания "Русалки". С. 643—645.

****См.: Томашевский Б.В. Пятистопный ямб Пушкина // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 7—143; 1—32.

разностопные стихотворения, в которых чередуются не многостопные ямбы с четырехстопными, а сами многостопные между собой. В особый жанр разностопных стихотворений такие случаи выделяются в нашем сознании только тогда, когда чередование этих многостопных форм между собою имеет симметрический рисунок, — например "Умирающий Тасс" Батюшкова (6 и 5 ямбов через строку)⁵². Характерно, впрочем, что и в этом стихотворении в четырех случаях пятистопный ямб заменен четырехстопным (строки 20-я, 46-я, 48-я, 52-я) и в одном случае — шестистопным (строка 134-я)⁵³. Метр здесь до очевидности неустойчив*. Зато явственно выделяются в особый жанр разностопных такие стихотворения, где чередование шести- и пятистопных сопровождается также четырехстопными ямбами. Прекрасный пример дает "Признание" Баратынского в первой редакции**. В следующем отрывке из "Финляндии" Баратынского:

Куда вы скрылися, полночные герои?
Ваш след исчез в родной стране.
Вы ль, на скалы ее вперив скорбящи очи,
Плывете в облаках туманною толпой?
Вы ль? дайте мне ответ, услышите голос мой,
Зовущий к вам среди молчанья ночи...

последняя строка также ощущается как особая по сравнению с шестистопными, но только потому, что все стихотворение построено на чередовании шести- и четырехстопных ямбов, притом несимметрическом***. Но есть и такие случаи, когда пятистопный ямб берет на себя полностью функцию многостопного. Опуская случаи симметрического построения, как "Осень" или "К.А. Тимашевой" Баратынского⁵⁴, приведу такие, например, лицейские строки Пушкина:

Я видел смерть; она сидела⁵⁵
У тихого порога моего.
Я видел гроб; открылась дверь его
(Элегия, 1816)

*См.: Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. СПб., 1817. Ч. 2. С. 246, 247, 252; его же: Сочинения / Под ред. Л. Майкова. СПб., 1887. Т. 1. Разд.: Стихотворения. С. 254 и сл., где в счете стихов опечатка.

**Баратынский Е.А. Полн. собр. соч. / Под ред. М.Л. Гофмана. Т. 1. С. 57.

***Показательно, что и типографски стих этот Баратынским передается как не шестистопный, т.е. печатается несколько отступя вправо, на одной линии с четырехстопными. См.: Баратынский Е.А. Стихотворения. М., 1827. С. 11 и Баратынский Е.А. Стихотворения: В 2 ч. М., 1835. Ч. 1. С. 7. У Пушкина иногда типографская форма свидетельствует о самостоятельной и особой функции таких спорадических пятистопных строк, например в лицейском послании Шишкову. См.: Пушкин А.С. Стихотворения: В 2 ч. СПб., 1829. Ч. 1. С. 26.

и т.д., где следует несимметрическое чередование пятистопных с четырехстопными при нескольких шестистопных строчках. То же, например, у Тютчева, где несимметрическое сочетание четырех- и пятистопных стихов явственно воспринимается как смешанная форма:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора,
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера.

Стоит сравнить с этим аналогичное сочетание шести- и пятистопных форм у Вл. Соловьева:

Восторг души расчетливым обманом
И речью рабскою — живой язык богов,
Святыню Муз — шумящим балаганом
Он заменил и обманул глупцов⁵⁶.

Или у Лермонтова:

Сквозь дымку легкую заметил я невольно
И девственных ланит и шеи белизну.
Счастливцев! видел я и локон своевольный,
Родных кудрей покинувший волну!..

И создал я тогда в моем воображеньи
По легким признакам красавицу мою,
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю⁵⁷.

Во всех последних примерах слух почти не замечает ритмических перебоев.

Эти немногие иллюстрации, не исчерпывающие, конечно, ни в какой мере затронутого здесь интересного вопроса русской метрики, обнаруживают все же несомненное внутреннее родство пятистопных и шестистопных ямбов. Это родство и позволяло Пушкину допускать отклонения от строгой формы и там, где это не входило в его художественное задание. В александрийском стихе шестистопный стих обладает, конечно, более сильной принудительностью, но все же ее не следует считать абсолютной и там. Пятистопный белый стих в трагедии есть форма не менее строгая, а ведь и "Борис Годунов"⁵⁸ и "Каменный Гость"⁵⁹ знают замену стиха пятистопного шестистопным. Интересно, что и "Вольные мысли" Блока знают такое же нарушение канона⁶⁰. Я был свидетелем тому, как один поэт, хорошо разбирающийся в вопросах метрики, долго вчитывался в одну строчку своей пятистопной поэмы, раньше чем согласился, что в этой строке он действительно допустил шесть стоп. Той непреложной и неизбежной необходимости, которая могла бы оправдать предложенное Б. Томашевским исправление в стихотворении "Нет, я не дорожу...", не было. Традиционный

текст имеет полное право на существование и впредь, и содержащееся в нем отклонение без особого труда может быть истолковано в свете индивидуальной критики. Во всяком случае, последовательность требовала бы от Томашевского признания не подлинными и указанных ошибок в "Борисе Годунове" и "Каменном Госте". Там этого, однако, совершенно не допускает контекст: но если таким образом Пушкин вообще мог нарушать метрический канон, то ничто не доказывает, что нарушение его в стихотворении "Нет, я не дорожу..." не принадлежит ему самому. (...)

Эти иллюстрации можно было бы умножить до бесконечности. (...) Я позволю себе их несколько продолжить, в целях более точного уяснения занимающей нас проблемы. Одну из этих иллюстраций дает Фет. В стихотворении "Когда измучен жаждой счастья...", обычно печатающемся под заглавием "Смерти"*¹, на самом деле речь обращена к смерти в ее мужском олицетворении:

Не верь, суровый ангел бога,
Тушить свой факел погоди!

и т.д. Но последняя строфа неожиданно читается так:

Кто дышит с равным напряженьем, —
Того, *безмолвна*, посети...

Заглавие "Смерти" скрашивает это синтаксическое несоответствие, и оно почти незаметно, но все же нарушение лингвистического канона остается очевидным. Нарушение это нетрудно было бы устранить. Можно было бы напечатать:

Того *безмолвно* посети

и внешне положение было бы спасено. Но именно только внешне. Минимальное внимание к характерным особенностям лирики Фета покажет, что это-то нарушение и составляет неотъемлемое ее качество. С точки зрения законов стихотворной мелодики Фета задержка интонации на том месте, где мы в тексте читаем "безмолвна", — просто необходима. Гораздо легче примириться с указанной синтаксической опiskой, нежели с разрушением мелодического строя стихотворения, которое было бы неизбежно при предложенной выше в виде иллюстрации конъектуре. Дело в том, что именно в этой строке дано разрешение всей мелодики стихотворения. Мелодическое напряжение на этой строке достигает своего высшего пункта, и следующие за ней последние три строки стихотворения образуют каденцию, как бы ответ на этот мелодический запрос. Для ясности приведу обе последние строфы.

*Я пользуюсь изданием: Фет А.А. Лирические стихотворения: В 2 ч. СПб., 1894. Ч. 1. С. 35, но другие из известных мне изданий разночтений не дают.

Но кто не молит и не просит,
 Кому страданье не дано,
 Кто жизни злобно не поносит,
 А молча, сознавая, носит
 Твое могучее зерно,
 Кто дышит с равным напряженьем, —
 Того, безмолвна, посети;
 Повев полным примиреньем,
 Ему предстань за сновиденьем
 И тихо вежды опусти*.

Изъятие обеих запятых в разбираемой строчке уничтожает мелодику всего стихотворения. Сохранение же этой интонации при перемене "безмолвна" на "безмолвно" было бы явно искусственным. Ничего не будет невероятного в предположении, что самый синтаксический ляп-сус обусловлен здесь мелодическими навыками Фета.

Наконец, еще один пример неоправданной конъектуры. Д.И. Абрамович в академическом издании сочинений Лермонтова печатает 54-й стих стихотворения "Три пальмы" вместо:

А ветром их в *сте́пи* потом разнесло

так:

А ветром в *степи́* их потом разнесло. (2, 268)

Абрамович ссылается при этом на И.М. Болдакова**, который указал "на необходимость этой перестановки". Но Болдаков, во-первых, был осторожнее и в самом тексте своего издания оставил обычное чтение (с. 39). В примечаниях же*** он высказывает лишь предположение, что здесь местный падеж единственного числа, а потому ударение неправильно. Местный падеж единственного числа здесь действительно более удобен, чем винительный множественного, но все же возможно и последнее. Но даже и в первом случае нет никаких оснований считать ударение "в *сте́пи*" неподлинным, да этого и не делает Болдаков, который, очевидно, своим примечанием хотел только указать на неправильное ударение в языке Лермонтова.

Таким образом, если в предыдущих примерах неоправданных конъектур все же были некоторые основания для исправлений, так как интерпретация там встречалась с несомненными затруднениями, то для указанной конъектуры Абрамовича не было уже вовсе никаких

*Ср. главу о мелодике Фета в книге: Эйхенбаум Б. Мелодика стиха. Пг., 1922. С. 119—195.

**См.: Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Под ред. Д.И. Абрамовича. Спб., 1916. Т. 2. С. 477.

***См.: Лермонтов М.Ю. Сочинения / Под ред. И.М.Болдакова; Изд. Е. Гербек. М., 1891. Т. 2. С. 366.

оснований. Это тип конъектур безответственных и озорных. Он дает нам зато повод подчеркнуть то заключение, на которое рассчитаны и все предыдущие иллюстрации. Заключение это состоит в том, что в критике текста новых писателей к конъектурам приходится прибегать очень редко и в очень ограниченном числе случаев с действительными основаниями. Если в классической филологии конъектура есть обычнейшее средство правильного прочтения и уразумения текста, если там выработалась даже специальная дисциплина *Verbesserungslehre*, то в области новой литературы такой настойчивой необходимости в конъектурах быть не может. Даже в области классической филологии, по словам Бэка, на 100 конъектур едва ли 5 бывают удачными*. В критике же текста новых писателей, при наличии многих подлинных рукописей, при доступности первопечатных изданий, этот процент должен быть еще ниже, а главное, чрезвычайно редки такие положения, когда с абсолютной необходимостью возникает потребность конъектуры. Это, конечно, не лишает конъектуру ее принципиального значения, но во всяком случае следует помнить, что практически не здесь лежит центр тяжести работы филолога, имеющего дело с текстами новых писателей.

Действительные затруднения в этой области связываются с задачей селекции текста, т.е. отбора вариантов и редакций. Этому вопросу будет посвящена следующая глава, а пока, чтобы покончить с конъектурами, укажу еще, что иногда у нас несколько неправильно употребляется самый термин "конъектура". Так, например, В. Брюсов называл конъектурами те предположительные чтения, которые он печатал вместо стихотворений, Пушкиным не законченных и не доделанных**. Точно так же и Томашевский, указывая на те или иные ошибки Гофмана в составляемых им сводных редакциях незаконченных пушкинских черновиков, называет эти ошибки ошибками конъектуры. Между тем должно быть совершенно ясным, что конъектура — только частный случай, один из приемов, которыми пользуется филолог в деле прочтения чернового текста, как и всякого другого. Конъектура, как мы видели уже, вообще есть утверждение, что в подлинном тексте так именно и читается, как предлагает редактор. По отношению к черновому и недоработанному тексту конъектура, следовательно, равносильна утверждению, что в той стадии авторской работы, которая представлена наличными фрагментами, чтения были именно таковы, как предлагает автор конъектуры. Но уже из того, что авторские черновики сплошь да рядом являются действительно фрагментами, явствует, что не всегда сводная редакция может претендовать

*См.: Böckh A. Formale Theorie der philologischen Wissenschaft. S. 175; Бласс (Hermeneutik und Kritik. S. 264) подтверждает статистику.

**См.: Брюсов В. По поводу одной критики // Печать и Революция. 1922. № 2 (5). С. 151 и далее.

на подлинность. Дело, конечно, не только в том, что автор не закончил своей вещи в смысле биографическом, реально-историческом. Уже и с точки зрения стиля, художественного содержания фрагмент предполагает всякого рода лакуны, забракованные и ничем не замененные варианты, асимметрию в рифмах и метре и т.п. Реконструируя на основании фрагментов художественное целое, мы уже принципиально поэтому не имеем права утверждать подлинность нашей реконструкции. В деле окончательного установления текста это-то восполнение фрагментов и не может оцениваться как конъектура. Конъектура всегда имеет дело с искажениями и всегда принципиально направлена на отыскание подлинного. Когда Томашевский в одном из черновиков "Евгения Онегина" предлагает вместо

Хвала тебе, седой Кавказ!
Онегин тронут в первый *Кавказ*

читать:

Онегин тронут в первый *раз*,

то он предлагает конъектуру, по достоверности своей при этом несомненную. Но когда в сводной редакции восстанавливается то или иное слово, автором зачеркнутое и ничем не замененное, или восполняется пробел, автором ничем не заполненный, то это, конечно, уже не конъектура, а реконструкция целого из фрагментов. Здесь подлинное вообще отсутствует, даже и гипотетически, т.е. мы знаем, что его нет.

Другое дело, что такие реконструкции иногда обладают большой ценностью и высокой степенью вероятности. В этом и заключается их принципиальный интерес. Все дело в том, что приемы, которыми приходится пользоваться при такой реконструкции, суть те же приемы, с помощью которых вообще производится всякая критическая работа над любым текстом. Но при реконструкциях приемы эти обнажены; они виднее нам, чем в других случаях, когда пользование ими совершается автоматически, без должной сознательности. Работа над сводной редакцией незаконченного черновика есть поэтому образец и прототип всякой критики текста. Задача ее, точно так же, как задача критики текста во всех прочих случаях, — есть селекция подлинного текста. К иллюстрациям и пояснениям в этой области я теперь и перехожу.

VI. Селекция текста

"...Было бы своего рода канцелярщиной держаться всегда одного и того же принципа при выборе текста", — заявлял С.А. Венгеров в предисловии к редактированному им собранию сочинений Пушкина*.

*Пушкин А.С. Собр. соч. / Под ред. С.А. Венгерова. Спб., 1907. Т. 1. С. V.

Можно было бы подписаться под этим заявлением, если бы, однако, контекст, в котором оно дано, не возбуждал некоторых сомнений относительно того, что разумел в данном случае Венгеров под словом *принцип*. Венгеров, например, упрекает Анненкова, что тот, пользуясь эстетическим принципом, исключал из произведений Пушкина казавшиеся ему слабыми и незрелыми места. Со своей стороны Венгеров обещает руководиться принципом историческим, с точки зрения которого должна быть сохранена "каждая строка" поэта*. Однако в тех случаях, когда оба указанные принципа вступают в конфликт, Венгеров считает нужным находить особый путь: так, для лицейских стихов он отдает предпочтение принципу эстетическому и в связи с этим считает, например, что позднейшие поправки Пушкина к ранним произведениям должны быть приняты во внимание при установлении критического текста. Здесь изрядная терминологическая путаница, которую следует разъяснить независимо от того, к каким практическим результатам привела указанная теория. Совершенно очевидно прежде всего, что Венгеров понимает разные вещи под одним и тем же термином. Когда он противопоставляет свой исторический принцип эстетическому принципу Анненкова, то под своим принципом он понимает принцип подлинности**. Иными словами, он говорит, что Пушкина нужно печатать в его подлинном виде, хотя бы эстетическая критика и находила те или иные недостатки в отдельных его произведениях. Но когда Венгеров переходит к лицейским стихам, он незаметно для самого себя под историческим принципом понимает уже не требование воспроизведения подлинного, а просто-напросто биографический критерий. Лицейские стихи, рассуждает он, это только "первые взмахи крыльев молодого орла"***. Эстетическая ценность их минимальна, а потому, в целях удовлетворения наших исторических интересов, их следовало бы печатать в их редакциях лицейской поры. И только потому, что сам Пушкин впоследствии помещал некоторые из лицейских вещей в свои сборники с соответствующими исправлениями, приходится жертвовать в отношении этих вещей принципом историческим ради эстетического.

Венгерову и в голову не приходило, что исторический принцип по отношению к лицейским стихам, которым, однако, нельзя воспользоваться из-за позднейших поправок автора, есть повторение того самого "эстетизма", в каком он только что уличил Анненкова. Считая же нужным сохранить поправки Пушкина к лицейским стихам, он на самом деле противопоставляет не эстетический принцип историческому, а наоборот, эстетическому (в смысле Анненкова) — свой исторический, т.е. все тот же принцип подлинности. Иными словами, Венге-

*Пушкин А.С. Собр. соч. / Под ред. С.А. Венгерова. Спб., 1907. Т. 1. С. V.

**Там же.

***Там же.

ров с полным основанием признает подлинными те редакции лицейских стихов, в которых Пушкин помещал их в сборниках. Но самое признание их подлинности базируется, действительно, и на художественной критике, тогда как при ином решении установление текста лицейских стихотворений неизбежно игнорирует художественные критерии, подменяя их историческими и биографическими. Ведь художественное – это не только совершенное, но и все художественно заданное. Пусть лицейские стихи Пушкина, действительно, менее ценны в художественном и эстетическом отношении, нежели в иных отношениях. Тем не менее они остаются художественным предметом и художественная их подлинность может быть установлена только через художественную критику. Художественная критика, разумеется, не абстрактна, она пользуется помощью и всех смежных критических дисциплин, но только в той мере, в какой это нужно в ее собственных интересах: печатаем же мы, например, Пушкина без сохранения написания безударного -ой в именительном единственного прилагательных там, где это не связано с рифмовкой. Таким образом, критика текста художественных произведений рассчитана на установление их художественной же, а не иной какой-либо подлинности. А если это так, то никакое произведение или какая-либо часть его, забракованные автором из художественных соображений, ни в каком случае подлинностью уже не обладают. Если у нас есть два варианта, из которых второй дан как художественная замена первого, то этот второй вариант и есть подлинный, несмотря на то, что и первый написан рукой автора и что второй сохранился, может быть, даже и не в рукописи, а только в чужой цитате или предании.

Венгеров, таким образом, совершенно верно понял свою практическую задачу в отношении лицейских стихотворений. Но терминологическая несуразность, допущенная им при объяснении своей задачи, имела свои последствия. Тот "исторический принцип", с точки зрения которого лицейские стихи должны рассматриваться не как стихи, а как документы и который сам же Венгеров применить к делу вполне последовательно не решился, он-то и был канонизирован впоследствии, и никем иным, как поэтом – Валерием Брюсовым. Буквально в тех же выражениях, что и Венгеров, Брюсов утверждал: "Но ведь лицейские стихотворения Пушкина ценны не только проблесками художественности, мерцающими в них там и сям, но как "первые взмахи крыльев молодого орла", как первый лепет величайшего из наших поэтов. Не гораздо ли важнее знать, что написал Пушкин 15–16 лет от роду, чем то, как он исправил эти, во всяком случае, не лучшие свои произведения, в пору расцвета своего дарования?"* Эта формулировка, неосторожно поддержанная М.О. Гершензоном**, явилась не

*Брюсов В. Лицейские стихи Пушкина: К критике текста. М., 1907. С. 10–11.

**См.: Русские Пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы / Собрал и приготовил к печати М. Гершензон. М., 1919. Т. 6. С. 2.

только источником целого ряда недоразумений фактического характера в брюсовском издании сочинений Пушкина*, но также и великим соблазном для Гофмана, который ради исторических преимуществ лицейских стихов отступает даже от священного принципа авторской воли. Редакторские приемы Гофмана, однако, таковы, что он отвергает один механический принцип только для того, чтобы заменить его не менее механическим другим. Ссылаясь на вышеприведенную формулировку Брюсова, Гофман также констатирует, что "лицейское творчество Пушкина представляет для нас преимущественно исторический интерес"**, и сейчас же извлекает отсюда твердую критическую норму: "Каноническим текстом лицейских стихотворений Пушкина, — пишет он, — является тот окончательный, заверченный вид, какой приобрели его стихотворения к моменту выпуска поэта из Лицея в 1817 году"***. В шутку, разумеется, можно было бы спросить: а что если Пушкин поправил какое-либо стихотворение на завтра после получения диплома? Но если даже оставить эту наивную регламентацию критической работы в стороне, то все же остается никак еще не доказанным, что лицейские тексты по содержанию своему адресованы к нам только как к историкам. Собрания стихотворений составляются не для историков, и исторические интересы удовлетворяются особыми в них приложениями и примечаниями. Сами же стихи рассчитаны на того, кто ищет в них не истории, а поэзии. А если так, то почему же такие стихи, как послание к Дельвигу (1817), Каверину (1817) или Шишкову (1816), должны печататься не в их подлинном виде, а в искаженном, хотя бы этот искаженный вид и воспроизводил то, что написано было "молодым" еще "орлом"?

Все это, конечно, никак еще не означает, что с позднейшими поправками должны печататься вообще все лицейские стихи. Есть среди этих поправок и такие, которые явились результатом явного желания поэта приспособить несовершенные и отвергнутые им впоследствии ученические стихи к собранию своих стихотворений 1826 года. Большинство таких поправок, как известно, даже не закончены: приспособление оказалось делом трудным и неприятным, и кончалось оно обыкновенно тем, что Пушкин сверху на рукописи надписывал: "не надо". Вводить такие поправки в основной текст — значит совершать обратную механизацию критической работы. Все возражения и нападки, которые были вызваны первым томом академического издания, остаются в этом отношении справедливыми. В строгом смысле, такие стихи вообще не могут быть признаны художественно подлинными. В особой главе я коснусь еще вопроса об отношении такого рода стихов,

*См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. со сводом вариантов / Под ред. В.Я. Брюсова. М., 1919. Т. 1. Ч. 1.

**Гофман М.Л. Пушкин. С. 139.

***Там же. С. 142—143.

самим поэтом исключенных из своих собраний, к тому художественному целому, которое образует все художественное наследие писателя. Но если и задаваться вопросом о подлинном тексте таких стихотворений, который подлинным может быть лишь с некоторой условной, например реально-исторической, точки зрения, то и тогда не следует забывать, что мы имеем дело с предметом художественным, подлежащим художественной же критике. Чтобы показать, что именно соображения поэтической критики, а не исторические или биографические интересы заставляют нас отвергать, т.е. считать неподлинными, позднейшие поправки к такого рода лицейским стихам, я остановлюсь на одном типическом примере. В 1815 году Пушкин написал стихотворение "Слеза". Рукопись этого стихотворения, находящаяся в лицейской тетради Румянцевского Музея № 2364⁶¹, писана не Пушкиным, но покрыта слоем его собственных поправок, относящихся к 1825 году. Поправки эти явно не закончены, и сверху на рукописи надписано обычное "не надо"*. Это же стихотворение известно из лицейской тетради, опубликованной Гершензоном в 6-м томе "Русских Пропилеев" (с. 40–41). Текст тетради Гершензона совершенно совпадает с первоначальной редакцией тетради № 2364 за исключением второй строки третьей строфы.

Приведу это разночтение:

- (1). К груди поникнув головою

Я скоро *просвистал*:

Гусар! уж нет ее со мною!..

Вздыхнул — и замолчал.

(№ 2364, до поправок)

- (2). К груди поникнув головою,

Я скоро *прошептал*

"Гусар! уж нет ее со мною!..."

Вздыхнул и замолчал.

(Тетрадь Гершензона, с. 40)

Эта строфа в музейной рукописи впоследствии оказалась целиком перечеркнутой; но еще до того во второй строке нелепое "просвистал" было поправлено на "прошептал", т.е. так, как в тетради Гершензона. Те из издателей Пушкина, которые исходят из ранних лицейских редакций, восстанавливая третью строфу, не принимают и исправление во второй строчке как относящееся к 1825 году. Так, во всем блеске красуется "просвистал" в издании Брюсова**. Между тем перед нами

*См. воспроизведение этой рукописи в 1 томе академического издания: Пушкин А.С. Сочинения / Прим. Л. Майкова. Спб., 1899. (Вклейка № 10 к с. 133 примечаний.)

**См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. со сводом вариантов. С. 40. Искажение это еще в пушкинское время получило, по-видимому, широкое распространение в списках. Так, именно в таком виде была воспроизведена эта строчка в альманахе "Эвтерпа" на 1828 год (с. 85), что вызвало тогда же резкие насмешки на страницах "Московского Вестника"⁶². См.: Зелинский В.А. Русская критическая литература о произведениях А.С. Пушкина. М., 1887. Ч. 2. С. 125–126.

явная описка, быть может исправленная Пушкиным гораздо раньше 1825 года, когда он пытался приспособить эти стихи к печати. Возможно, что поправка эта сделана сейчас же после того, как стихотворение было переписано с этой опиской Илличевским⁶³, т.е. еще в 1817 году*. То обстоятельство, что "просвистал" есть простая описка, подтверждается не только тетрадью Гершензона, но также и текстом, приложенным к нотам романа М. Яковлева на эти слова в четвертой части "Мнемозины"⁶⁴. Текст "Мнемозины" совершенно совпадает с текстом тетради Гершензона, откуда следует, что все эти версии стихотворения восходят к одному источнику. Таким образом "прошептал" несомненно должно быть восстановлено в основном тексте. Но в тот же основной текст должна быть введена и еще одна поправка. Сохранился экземпляр "Мнемозины", где рукою Пушкина вместо первоначального:

Мой храбрый спросил

во второй строке 2-й строфы вписано:

*Гусар мой спросил**.*

Поправка эта относится, по-видимому, к тому же приблизительно времени, что и незаконченные поправки в музейной рукописи, а гораздо вероятнее, что она сделана позже***. Но есть между ними существенное внутреннее различие, которое как раз в том и состоит, что эти последние поправки остались незаконченными. Незаконченность этих поправок превращает все стихотворение в руину, оставляет от него только фрагменты. В ряде случаев, например в четвертой строфе, поправки эти разрушают метр и грамматику. Между тем поправка "Мнемозины", нисколько не нарушая того целого, которое представляла собою лицейская редакция, явно в то же время улучшает чтение и всецело в духе первоначального замысла. Так, с этой поправкой, и напечатана "Слеза", в издании "Просвещения" например (1, 137), и именно такое чтение мы должны признать наиболее подлинным в том условном смысле, о котором было сказано выше: и здесь, следовательно, первое место принадлежит критерию художественному.

Все это в то же время может служить элементарной иллюстрацией отбора текста. Подлинная редакция не есть нечто данное, а только

*На возможность такого рода поправок, в частности именно по отношению к данному стихотворению, указал недавно М. Клеман в очень обстоятельной статье: Текст лицейских стихов Пушкина // Пушкинский сборник памяти С.А. Венгеров. 1923. С. 11.

**Пушкин А.С. Сочинения / Прим. Л. Майкова. Т. 1. С. 133 (вторая пагинация).

***IV часть "Мнемозины" вышла в октябре 1825 года, а 30 декабря того же года вышло уже собрание стихотворений 1826 года (см.: Синяевский Н., Цяловский М. Пушкин в печати. С. 26—27). Переписка Пушкина с Плетневым и братом об этом издании относится к более раннему времени⁶⁵. См.: Лернер Н. Труды и дни Пушкина. Спб., 1910. С. 114 и сл.

искомое. "Вся наука критики текста состоит в том, — формулирует Пос, — чтобы из претендующего на подлинность (angeblichen) текста реконструировать текст действительный, законный, подлинный"^{*}. Всякий текст, пока он не просмотрен филологом, и имеет для последнего это значение только претендующего на подлинность текста. Если мы даже и признаем какой-либо отдельный список, со всеми его частными особенностями, целиком подлинным, то и тогда, очевидно, только после того, как эти частности выверены на основании сравнительного изучения всех списков и всех редакций. В общем случае, со стороны принципиальной, всякое критическое установление текста есть сводка из разных списков и редакций, всякий критически установленный и подлинный текст есть сводный текст. Приступая к изучению литературного памятника, критик видит кругом себя лишь грудю обломков, из которых он воссоздает художественное целое на основе конкретного истолкования каждого мельчайшего разночтения и критического сопоставления всех доступных ему источников. Главное методическое требование, которое предъявляется критическому установлению текста, состоит, следовательно, в том, чтобы не полагаться целиком на одну какую-нибудь редакцию без проверки ее через другие хронологические стадии работы автора над изучаемым произведением и всякого рода иные источники. Так, например, рукопись стихотворения "Для берегов отчизны дальней..."⁶⁶ дает два разночтения по отношению к традиционному тексту. Стихи 17–20-й первоначально были написаны так:

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Ты дремлешь непробудным сном.

Последняя строка тут же исправлена так, как она известна в традиционном чтении:

Заснула ты последним сном.

Но в предпоследней строке Пушкин не закончил своих исправлений. Зачеркнув слова: "тень олив легла на...", он надписал только слово: "дремлют". Получилась недоделанная строка:

Где ... дремлют воды,

которую только издатели восполнили вставкой слов: "под скалами"^{**}.

Последнее же четверостишие читалось первоначально так:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —

^{*}Pos H.J. Kritische Studien, S. 13.

^{**}См.: Гофман М. Неизданные рукописи Пушкина. С. 371.

Но сладкий поцелуй свиданья...
Его я жду; он за тобой...

Последние две строчки поправлены поэтом:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ним и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой...

В такой, явно бессмысленной, редакции это стихотворение было напечатано впервые в "Утренней Заре" Владиславлева на 1841 год*. Гофман, основываясь на том, что кроме автографа и первопечатного текста, в данном отношении всецело совпадающих, других источников для этого стихотворения нет, — это чтение и канонизирует, устраняя исправление Анненкова, ставшее традиционным:

Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой...**

Но Б. Томашевский, который печатает это четверостишие в том виде, как оно было написано Пушкиным до исправлений, поступает, несомненно, более правильно и осмотрительно. Только так, по-видимому, и можно печатать эти строки***. Теперь спрашивается: можно ли так же поступить и по отношению к незаконченному исправлению в стихе 19-м? Как Томашевский, так и Гофман сходятся здесь в предпочтении первоначальной пушкинской редакции тексту "Утренней Зари". Против этого нельзя было бы, пожалуй, ничего возразить, если бы только не были так явны мотивы, по которым Пушкин принял исправлять эту первоначальную редакцию. Вряд ли можно сомневаться, что побуждением к переделке явилось здесь негармоничное "самоповторение" всего четырьмя строчками выше:

В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим.

Мне кажется, что мы не погрешим против "канона", если сохраним здесь домысел "Утренней Зари", с тем только непременным добавлением, что поставим эти по догадке вписанные слова: "под скалами" в скобки или же отметим здесь авторскую лакуну простым многоточи-

*Спб. С. 390.

**См.: Пушкин А.С. Сочинения / Изд. П.В. Анненкова. Спб., 1855. Т. 2. С. 515 и 539.

***Конъектура, предложенная трехтомным изданием П. Канчаловского (М., 1899. Т. 1. С. 335):

А с ними поцелуй свиданья...

не лишена остроумия, но все же маловероятна.

ем, что часто практикуется при публикации черновиков, незаконченных отрывков и т.п.

Я предвижу, какое неудовольствие наших пушкинистов, еще помнящих жестокие набеги на пушкинский текст критиков ефремовской школы, навлекая я на себя этим требованием отбора вариантов, а не механического воспроизведения раз избранной редакции. Но наше пушкиноведение страдает вообще одним существенным недостатком, который состоит в том, что ему свойственна тенденция чрезмерно обобщать свой собственный опыт. Мало знать одного Пушкина, чтобы устанавливать общую методику критики текста. Обычные указания нашей ученой литературы на сложность проблем, связанных с установлением пушкинского текста, я считаю несомненным преувеличением. Как раз пушкинский текст, который представлен богатейшим собранием автографов и длинным рядом прижизненных изданий, хотя и небрежных, но все же авторских, таких проблем особой сложности не знает. Если исключить некоторые частные вопросы, как, например, "Гавриилиаду" или "Медный всадник", то образцовый пушкинский текст может быть дан, при нынешнем состоянии разработки материалов, без особого напряжения и без крайних усилий. Стоит в этом отношении сопоставить работу над пушкинским текстом с критикой текста лермонтовского "Демона", с изучением различных редакций Баратынского или Никитина, с огромной сложности проблемой гоголевского текста, знающего, помимо бесконечной авторской правки, различного рода посторонние наслоения в виде поправок Прокоповича, цензурных искажений и пр.

Лермонтовский "Демон", в том виде, как он напечатан в академическом издании, дает несколько удобных иллюстраций к этой проблеме селекции текста. Вопрос о "Демоне" достаточно сложен еще и после вдумчивой и серьезной работы Аничкова. Если даже принять основные выводы Аничкова о соотношении различных групп списков "Демона" между собою, то все же до сих пор еще каждое новое издание "Демона" должно быть основано на самостоятельном и новом сличении всех этих списков и представляемых ими вариантных систем. Недаром и Аничков указывал, что текст "Демона" всегда будет "колеблющимся"* . В принципе, однако, всякий текст всегда есть текст колеблющийся. Нельзя поэтому принять и точку зрения С. Дурылина, что печатать "Демона" нужно с тем расчетом, "чтобы у читателя не было чувства каноничности предлагаемого текста поэмы, его адекватности тексту самого поэта"**. Какие бы чувства мы ни собирались вызывать у читателя, текст все же остается текстом и редакция его должна составлять максимально возможное в данных усло-

*Аничков Е. Методологические замечания о тексте "Демона". С. 330.

**Дурылин С. Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика / Труды и дни издательства "Мусагет". М., 1916. Тетрадь 8. С. 109.

виях приближение к канону. Но это достижимо только при одном условии: любая из редакций, какая будет принята нами за основу при редактировании "Демона", должна быть подвергнута проверке через сличение с другими, ибо в противном случае мы всегда будем давать текст несовершенный, не очищенный от пестрых и случайных наслоений, неизбежных во всяком тексте, имеющем столь запутанную внешнюю историю, как "Демон". Ошибка академического издания именно в том и состояла, что оно механически воспроизвело тот текст, который был принят редактором издания Абрамовичем за основной⁶⁷. Пусть в данном случае и сам основной текст этот не обладает достаточной авторитетностью, все же академическая редакция была бы гораздо более совершенной, если бы отдельные чтения этого основного текста (корректур Краевского) были выверены им на основании авторитетных показаний других списков. Так, в этом случае академическое издание не оставило бы явно ошибочного чтения:

Чей конь примчался запаленный (с. 375)

вместо: *запаленный*, на каковое чтение указывают карлсруйские⁶⁸ издания. Пришлось бы также устранить и следующее чтение корректуры Краевского:

И все, что перед собой он видел,
Он презирал, он ненавидел, (с. 369)

ибо традиционное чтение: "он презирал *иль* ненавидел" — принадлежит к числу чтений наиболее авторитетных, подтверждаемых двумя группами списков сразу: 1) списками, восходящими к ранней редакции "Демона" (список Висковатого 1838 года)⁶⁹, и 2) позднейшими редакциями (Карлсруэ).

Новейшее издание "Демона" под редакцией К. Халабаева и Б. Эйхенбаума* является несомненным шагом вперед по сравнению с академическим в том смысле, что редакторы этого издания возвращаются к нарушенной традиции карлсруйских изданий. Но избрав верную исходную точку, редакторы не проделали в полном объеме критической работы по отбору текста. В результате и в их издании остался ряд спорных и недостоверных чтений. Основываясь на той же корректуре Краевского, воспроизведенной в академическом издании и восходящей к тому же источнику, что оба карлсруйских издания, Халабаев и Эйхенбаум должны были бы прежде всего устранить два следующих несомненных искажения карлсруйской редакции:

(1). И возле кельи девы юной
Он шаг свой мерный укротил (с. 48—49)

*См.: Лермонтов М. Ю. Поэмы. Л., 1924. С. 387—423. Повторено в одномтомном полном собрании сочинений (Л., 1926).

(в корректуре Краевского: *укратил*), а затем:

(2). И кости злого человека
Вновь *успокоились* там

(с. 53)

(в корректуре Краевского: *успокоились*). Показания корректуры, вообще дающей текст спорный, здесь обладают несомненной авторитетностью: все дело лишь в том, чтобы конкретизировать и индивидуализировать каждую частную проблему. Несомненно, следовало бы исправить и такие неверные карлсруйские чтения:

— И он слегка
Коснулся жаркими устами
Ее *трепещущим* губам,

(с. 47)

где все прочие списки, кроме легшего в основание карлсруйской редакции, знают: *к ее трепещущим губам*. Далее несомненной ошибкой издания является и такое чтение:

Здесь у дороги *над* скалою
На память водрузится крест.

(с. 16)

В Карлсруйском издании 1857 года (повторном) это чтение было исправлено:

Здесь у дороги *под* скалою,

(с. 16)

а индивидуальная критика лермонтовской литературной манеры и языка вовсе не оправдывает такое чтение, при котором нужно было бы предполагать, что "усталый пешеход", "своротив с дороги трудной" для того, чтобы "под божьей сенью" отдохнуть, взлезал для этого на скалу. К тому же поправка второго карлсруйского издания подтверждается берлинским изданием 1856 года, восходящим по своему составу к ранней редакции "Демона": предполагать, что Лермонтов впоследствии исправил *под* на *над*, уже явно невозможно. Наконец, Халабаеву и Эйхенбауму следовало бы исправить также и следующее неверное чтение карлсруйской редакции:

Измучив доброго коня,
На брачный пир к закату дня
Спешил жених нетерпеливый,

(с. 12)

так как распространенное чтение: "*спешит* жених нетерпеливый" подтверждается не только списками ранней редакции, но и корректурой Краевского, восходящей, как сказано, вместе с карлсруйской редакцией к одному протографу: указанный тип чтения, как нетрудно вывести, дает варианты наиболее достоверные. Ошибочность карлсруйской редакции в данном случае подтверждается еще и простой грамматической критикой. Не забудем, что и дальнейший рассказ ведется Лермонтовым в настоящем времени:

Он сам, властитель Синодала,
Ведет богатый караван*.

Хорошему критику позволительно не участвовать в принципиальных дискуссиях, он может даже забыть о всех теориях; но вот этого рода филологическая пытливость, понуждающая к оценке каждого отдельного чтения в свете параллельных вариантов, списков и редакций, есть непереносимое его качество. То же упорное игнорирование проблемы селекции текста, та же механическая приверженность к раз и навсегда избранному штампу, к тому же еще опирающаяся на попытку "теоретического обоснования", дали нам и академическое издание Баратынского, которое, действительно, можно назвать образцом того, как можно извратить литературное наследство одного из замечательнейших русских поэтов. Это знаменитое издание было уже не раз предметом суровой и беспощадной критики, — я не стану повторять всех справедливых аргументов, на которых критика эта основывалась. Но в интересах развиваемой здесь проблемы я остановлюсь на некоторых, особых сторонах этого издания, имеющих более принципиальное значение. Гофман, редактировавший это издание, исходил, как известно, из желания представить читателю литературную физиономию Баратынского alexandrovской эпохи, когда поэт был более популярен, чем в 30-х годах**. Оставим пока в стороне самый этот принцип, основанный на явном непонимании того, что для Баратынского как раз и характерна разобщенность его с читателем и "общественным мнением", а не популярность. Пусть и в самом деле Баратынский популярен, пусть есть Баратынский подлинный. Но неужели же популярность Баратынского окончилась как раз в день смерти Александра I? Такое предположение заставило бы рассмеяться, вероятно, и самого Гофмана. А между тем он редактирует Баратынского так, словно именно это предположение есть его сокровеннейшее убеждение; причем по совершенно невероятным основаниям он переносит это убеждение и на

*Нелегко понять смысл возражения, которое делают Аничкову названные исследователи в примечаниях к "Демону" в полном собрании сочинений Лермонтова: "Устанавливать текст "Демона" по аналогии со средневековыми памятниками... неправильно, потому что для такой аналогии было бы необходимо, чтобы текст памятника существовал только в виде расходящихся между собою и одинаково (разрядка моя. — Г.В.) неавторитетных списков" (Л., 1926. С. 662). Ведь если издатель какого-либо средневекового текста выбирает из некоторого числа неавторитетных списков одно какое-либо чтение, то тем самым он уже придает ему большую авторитетность по сравнению со всеми остальными! Но и помимо того, один факт большей авторитетности карлсруйской редакции "Демона" не гарантирует еще нам, что в этой редакции одинаково авторитетна каждая буква!

**См.: Баратынский Е.А. Полн. собр. соч. / Под ред. М.Л. Гофмана. Т. 1. С. XIII и Т. 2. С. 280.

такие стихи, которые и в первый-то раз были написаны уже не в александровскую эпоху.

Ведь если действительно падение популярности Баратынского приходится на 30-е годы, то почему бы редактору, желающему представить популярность Баратынского, не пользоваться собранием стихотворений Баратынского 1827 года, которое было составлено самим поэтом? Для редакторских приемов Гофмана очень характерно, что это издание, в котором Баратынский впервые сделал попытку подвести некоторый итог своей поэтической деятельности, академическим изданием полностью игнорируется как источник для эпохи 1819–1827 годов. Оправдывается ли это тезисом о популярном Баратынском? Конечно же, ни в какой мере. Наоборот, можно думать, что для современников поэта это его издание и было основным. Любопытно, например, что Гоголь цитирует широко распространенное "Разуверение" как раз в редакции 1827 года:

Друг попечительный, больнова
В его дремоте не тревожь, — *70

нигде больше не повторявшейся, так как позднее Баратынский вернулся к первоначальному чтению**. На проверку выходит, что придуманная Гофманом теория о популярном Баратынском есть чистая фикция. Гофману просто нужно было оправдать избранный им метод воспроизведения первых редакций "во что бы то ни стало". И действительно, если б он хоть немного задумался над истинным смыслом своего собственного утверждения, то уже тогда мы имели бы издание гораздо более исправное, хотя бы только и для первого периода творчества Баратынского. Не следует забывать, что самые существенные исправления в ранних стихах сделаны Баратынским именно для издания 1827 года; в собрании 1835 года⁷¹ эти исправления гораздо менее значительны и состоят лишь в вариантах к отдельным чтениям, а не в переработке всей вещи. Но механичность приемов Гофмана доходит до того, что он склонен считать редакцией каждое малейшее разночтение***. Я приведу характерный пример. В № 30 "Сына Отечества" на 1819 год**** было напечатано первое послание Баратынского к Креницину: "Товарищ радостей младых, которые для нас безвременен увяли...". Сохранилась рукописная копия этого стихотворения, переписанная Кюхельбекером, с поправками и отметками Н.И. Греча, принимавшего стихотворение в журнал⁷². Исправлений этих очень немного, и все они в печатную редакцию не вошли. Только одно место, подчеркнутое Гречем в рукописи, в печати появилось в

*См.: Баратынский Е. Стихотворения. М., 1827. С. 40.

**См.: Гоголь Н.В. Сочинения / Под ред. Н. Тихонравова. Т. 2. С. 646–647.

***Ср.: Филиппович П.П. Жизнь и творчество Е.А. Баратынского. Киев, 1917. С. 7.

****Спб. Ч. 55. С. 181–182.

измененном виде. Речь идет о стихе 16-м, в котором Греч подчеркнул слова: "стократ теперь". В печати появилось: "теперь стократ"*. Зато в печатной редакции есть и такое разночтение, которое, по-видимому, ни в какой связи с поправками Греча не стоит. Стих 31-й в рукописи читается:

Я встретить радость мнил — нашел одну печаль...

В печати эта строка поправлена так:

Найти я радость мнил — нашел одну печаль...**

Характер исправления не внушает никаких сомнений: противопоставление радости и печали подчеркивается здесь повторением глагола. Эта поправка, вне всякого сомнения, принадлежит самому Баратынскому. Но Гофман печатает все же первоначальное чтение. Если по отношению к стиху 16-му у него еще были какие-то основания печатать рукописный вариант (возможное исправление Греча), хотя тоже не весьма солидные, то в стихе 31-м Гофман делает уже явную и непростительную ошибку.

Но еще любопытнее те случаи, когда Гофман решается нарушить свой основной метод и вопреки своему правилу печатает непервоначальные чтения. Так, послание Богдановичу, появившееся до собрания 1827 года (где оно было переработано)*** в "Северных Цветах" на 1827 год (с. 335–339), Гофман печатает по тексту собрания, а не альманаха, "в виду явной неисправности текста"**** альманаха. Между тем из 24 разночтений, представляемых текстом "Северных Цветов", только два можно считать несомненными искажениями – стих 78-й⁷³ (по счету академического издания): "Как нежный Батюшков, Жуковский живописной" (вместо: "Так нежный Батюшков...")***** и стих 88-й⁷⁴: "Между мохнатых пел поверье старых дней" (вместо: *по вере*)*****. Все остальные разночтения суть не что иное, как первоначальная редакция стихотворения⁷⁵. Поэтому, исходя из своей теории популярного Баратынского, Гофман должен бы был напечатать и послание Богдановичу в его первоначальном виде, разумеется надлежащим образом выверив его неисправные чтения по методу селекции текста. Такой путь, однако, для Гофмана оказывается совершенно невозможным, и он предпочитает бросить все свои теории, только бы не прибегать к самостоятельному критическому анализу.

Во всем этом нет еще, однако, главного недостатка академическо-

*Спб. ч. 55. С. 182.

**Там же.

***См.: Баратынский Е. Стихотворения. С. 158–162.

****См.: Баратынский Е.А. Полн. собр. соч. / Под ред. М.Л. Гофмана. Т. 1. С. 247.

*****Там же. С. 64.

*****Там же.

го издания. Этому изданию многое можно было бы простить, если бы оно не оставило без ответа основной проблемы текста Баратынского. После второго издания своих "Стихотворений" (1835) Баратынский издал лишь небольшой сборник новых стихов "Сумерки" (1842)⁷⁶, а старых вещей больше уже не переиздавал. Между тем посмертное издание 1869 года⁷⁷ содержит весьма значительное количество разночтений, и даже целых новых редакций, по сравнению с текстом собрания 1835 года и "Сумерек". Многие из этих разночтений, несомненно, основаны на подлинных рукописях, которые в некоторой своей части известны и нынешним исследователям. Этого нельзя, однако, сказать обо всех данных разночтениях: многие из них похожи на прямые искажения и неточности, а относительно некоторых других вопрос не может быть решен без новых материалов и специальных исследований. При таких условиях самый естественный долг современного издателя Баратынского заключается в том, чтобы дать посильный ответ относительно этих разночтений, введенных в текст Баратынского его наследниками. Пока этот вопрос не будет подвергнут специальному исследованию, мы не будем иметь такого собрания сочинений Баратынского, на какое можно было бы полагаться без особых опасений. Вот этот-то вопрос Гофманом и оставлен без всякого ответа. Для ответа этого, при его методе работы, у Гофмана не было принудительных побуждений. Печатаая в основном тексте первоначальное чтение, Гофман в примечаниях, естественно, ограничивается лишь подведением вариантов, в том числе и из посмертных изданий, позволяя себе не касаться вопроса об их происхождении. Вследствие этого Гофман не только не решает вопроса об окончательном тексте Баратынского, но иногда бросает незаслуженную тень на несомненно подлинные чтения посмертных изданий. Так, предлагаемые посмертными изданиями разночтения к стихотворению "Последний поэт", относительно происхождения которых недоумевает Гофман*, основаны на собственных поправках Баратынского на экземпляре "Сумерек", выставленном в числе прочих экспонатов на выставке в память 125-летия со дня рождения поэта в Мурановском музее имени Тютче-

*См.: *Баратынский Е.А.* Полн. собр. соч. / Под ред. М.Л. Гофмана. Т. 1. С. 289. Так, без этих поправок, напечатал Гофман это стихотворение и в новейшем своем издании Баратынского (*Баратынский Е.А.* Избранные сочинения / Изд. Гржебина. Пг.; М.; Берлин, 1922), в котором он в противовес академическому изданию все печатает наоборот в последних редакциях. В эти последние редакции иногда Гофман вводит и редакции посмертные, однако приемы, с помощью которых он пробует согласовать эти посмертные редакции с тем, что оставил Баратынский в своих сборниках, способны вызвать серьезные недоумения (см., например, стихотворение "Рассеивает грусть веселый шум пиров" на с. 38—39). Впрочем, издание это, только недавно появившееся на московском книжном рынке, требует еще своего специального изучения.

ва*. Но такие несомненные случаи далеко не часты. К посмертным изданиям необходимо относиться весьма серьезно, и в ряде случаев ошибочность их чтений бьет в глаза. Таковы, например, варианты к стихотворению "Лутковскому" ("Влюбился я, полковник мой..."), где несомненно подлинное выражение Баратынского: "тебя внимая" изменено на "тебе внимая", где стих:

Толпа красавиц молодых

заменен стихом:

Толпа красавиц городских,

что превращает рифму в простое повторение слова в конце стиха, где противоположение "но ты", необходимо вытекающее из смысла в стихе 48-м, заменено через "и ты" и т.д.** Без отбора вариантов, без сводки наиболее подлинных разночтений из разных источников не может быть решен и вопрос о тексте Баратынского***.

Интересную ошибку, основанную опять-таки на этом невнимании к задаче сводки, допустил Л. Майков в своем издании Батюшкова****. Печатаемая "Воспоминания 1807 года", которые при жизни Батюшкова были напечатаны пять раз, Майков воспроизводит первую из этих пяти редакций, по "Вестнику Европы" 1809 года⁷⁸, несмотря на то что в батюшковских "Опытах" (1817)⁷⁹ пьеса эта, появившаяся

*См.: Баратынский Е.А. Каталог выставки в ознаменование столетия со дня его рождения. Мураново, 1925. С. 63.

**См.: Баратынский Е.А. Сочинения. Казань, 1884. С. 78—79.

***Воспользуюсь здесь, кстати, случаем, чтобы исправить еще одно ошибочное чтение у Баратынского, ставшее традиционным. В стихотворении Н.Л. Баратынской ("Своеенравное прозвание...") стих 9-й во всех изданиях, начиная с издания 1884 года (с. 225) и включая академическое издание (т. 1, с. 137) вместе с новейшим берлинским (с. 124), всюду читается:

Вспыхнув полною любовью,

что, если рассудить толком, не имеет никакого смысла. Между тем это явная опечатка первого казанского издания. Издание 1869 года, перепечатавшее (с. 140) это стихотворение прямо с прижизненного издания 1835 года, точно воспроизвело находящееся там (ч. 1, с. 225) чтение:

Вспыхнув полное любовью,

восстанавливающее подлинную мысль поэта: "своеенравное прозвание", которое дал поэт своей "милой", вспыхнуло — полное любовью. Из последующих изданий подлинное чтение воспроизведено только в издании Павловой 1894 года (с. 51), которое, как известно, есть перепечатка издания 1869 года.

****См.: Батюшков К.Н. Сочинения: В 3 т. / Изд. П.Н. Батюшковым; Под ред. Л. Майкова. Спб., 1885—1887.

здесь в пятый раз, значительно разнится от первоначального вида. Оставим пока без внимания, что Майков печатает эту пьесу в 88 стихов (с. 87–90), тогда как в "Опытах" она дана всего в размере 43 стихов. Допустим, что откинутый Батюшковым конец действительно должен быть восстановлен. Значит ли еще это, что такое восстановление должно вести к механическому воспроизведению первоначального текста, без проверки его через сличение с другими списками и редакциями, без попытки дать текст сводный и выверенный? Так, например, стих 6-й:

...В усталости почил! Луна на небесах... (1, 87)

во всех остальных четырех прижизненных перепечатках⁸⁰ читается:

...Смотрел в туману даль! Луна на небесах...

и пр. Почему же это исправление не ввести в основной текст "Воспоминаний", если даже избрать за основу редакцию "Вестника Европы", как то делает Майков, базируясь на толковании (слишком широком, впрочем) одного места из письма Батюшкова к Гнедичу*. Однако еще примечательнее напечатанная Майковым редакция стихов 53–54-го. Основываясь на замечании Батюшкова в другом письме Гнедичу, что редакция "Воспоминаний" в "Собрании русских стихотворений" (ч. 5)⁸² искажена, Майков не замечает, что точно то же искажение содержалось уже в "Вестнике Европы", к тексту которого он возвращается. По поводу текста "Собрания стихотворений" (первая после "Вестника Европы" перепечатка) Батюшков писал: "Как мои стихи – Воспоминание исковеркано! Иные стихи пропущены, и рифмы торчат одни!"** И действительно, в данной редакции стихотворения есть такие строки:

Ужели я тебя, красавица, забыл***,
Тебя, которую я зрел перед собою,
Как утешителя, как ангела добра!
Ты, Геба юная, лилейною рукою...****

и т.п. Очевидно, что замечание Батюшкова может относиться только к третьему из выписанных здесь стихов: "добра" не имеет рифмы. Но точно так же читаются эти стихи и в "Вестнике Европы". Там, очевидно, Батюшков не заметил этого ляпсуса, который всего вернее является собственной его ошибкой. Обнаружив же его по перепечатке в "Собрании стихотворений", Батюшков эти стихи исправил: в "Пантеоне русской поэзии" (ч. 1****) эти стихи читаются уже так:

*См.: Батюшков К.Н. Сочинения. Т. 3. С. 423⁸¹; Т. 1. С. 329–330.

**Там же. Т. 3. С. 164⁸³.

***До того следуют стихи с рифмами: наукой – исцелил – мукой.

****Далее следует строки с рифмами: любовь – вновь.

*****Спб., 1814. С. 225–230.

Как утешителя, как ангела небес,
На ложе горести и слез!
Ты, Геба юная...

(с. 227)

и т.д.

В "Пантеоне" стихотворение еще длиннее, чем в "Вестнике Европы", и насчитывает 101 стих. Допустим опять-таки, что у Майкова были действительные основания восстанавливать стихотворение именно по редакции "Вестника Европы". Разве и в этом случае не должна быть введена в текст поправка "Пантеона" в стихах 53–54-м? Двух ответов на этот вопрос быть не может. Не механическое воспроизведение раз отысканной редакции, а критическая сводка текста различных списков и редакций – вот прямой путь к установлению подлинного в художественном отношении текста. Это, конечно, не значит, что можно сводить воедино все, что угодно или что нравится: грехом этим сильно страдало прежнее пушкиноведение. Но потому ведь сводку и называют критической, что она основана на сознательном отборе, который возможен только при верном понимании и всестороннем истолковании каждого отдельного разночтения в его конкретном значении и смысле.

Чтобы не загромождать свое изложение, я здесь закончу иллюстрации в области селекции текста. Можно было бы привести немало интересных случаев из Гоголя и показать, что тихонравовское издание, отредактированное именно по принципу отбора материала и сводного текста, подвергалось со стороны Коробки критике в ряде случаев несостоятельной, основанной на неразличении критериев грамматического и поэтического и т.п. Но основная мысль предложенных до сих пор иллюстраций кажется мне и без того ясной: она исходит из специфических особенностей филологического метода, который базируется на законах нашего понимания и предполагаемого последним критического акта. Чтобы исчерпать свою тему до конца, мне следует остановиться на еще одном важном вопросе, привлечшем особое внимание в последние годы и имеющем весьма существенное значение для критики текста. Это вопрос о композиции собрания художественных текстов и тех задачах, которые возникают по отношению к ней перед ученым критиком.

VII. Критика композиции

Напомню еще раз, что вопросы эдиционные, технически-издательские лежат за границами той проблемы, которой посвящены эти страницы. Установление подлинного текста предполагает единую методологию совершенно независимо от того, в каком типе издания или в какой его типографской форме этот подлинный текст будет выражен. Иными словами, нельзя себе представить, чтобы разные типы изданий – академический, школьный, массовый, читательский и т.п. –

давали разные тексты одного и того же писателя: есть только один подлинный текст, и какие бы мы цели ни преследовали по отношению к литературному наследию того или иного писателя, все эти цели должны, очевидно, осуществляться на одном и том же текстовом материале, если только речь идет о тексте действительно подлинном. Особо будет сказано ниже о типе собрания "избранных сочинений", который предполагает проблему уже не технически-издательскую, а действительно критическую. Но пока мы должны условиться, что обе эти проблемы суть проблемы разные. Все это остается справедливым и тогда, когда мы ставим перед собою вопрос о критике композиции художественных текстов. "Собрание сочинений" не есть абстрактная сумма слагаемых, а нечто цельное и конкретное. Как и отдельные тексты, собрание сочинений есть также особая структура и особый знак какого-то особого содержания. Когда мы читаем "Фауста", нам важно и существенно знать, что автор этого произведения есть одновременно автор "Вильгельма Мейстера"⁸⁴. "Собрание сочинений", другими словами, образует особого рода контекст, в отвлечении от которого отдельная часть его не может быть верно истолкована. Поскольку это действительно так, форма этого контекста, композиционные начала этой особой структуры снова должны найти свое единое выражение независимо от того, предназначаем ли мы собрание сочинений для ученого филолога или для рядового читателя. Потому что если мы допустим хоть на минуту, что филолог и рядовой читатель будут усваивать сочинения одного и того же автора в разной их композиционной форме, то мы тотчас же должны будем признать, что кто-то из них будет знать эти сочинения в их неподлинном виде. Перед критикой текста возникает в связи с этим новая задача, которая состоит в том, чтобы, помимо установления подлинности отдельных частей и отрезков этого широкого и общего контекста, установить также самый этот контекст в его подлинных формах. Выполнение этой последней задачи, естественно, предполагает критику и оценку этих форм контекста в их собственном и внутреннем значении; по отношению к поэтическим текстам, следовательно, — в их художественном значении.

Практически разрешение этой проблемы сводится к ответу на два вопроса: 1) какие отдельные тексты данного писателя входят в собрание его сочинений как особую художественную (не издательскую!) форму и какие остаются за границами собрания? 2) как должны быть расположены эти отдельные тексты внутри собрания? Что касается первого вопроса, то ответ на него может быть получен уже из сказанного в предыдущей главе. В собрание сочинений, если мы только имеем в виду не механическое соединение текстов, а особую их композиционную форму, могут входить лишь такие тексты, которые составляют какую-либо конкретную единицу в этой цельной структуре. Следовательно, все, что автором не дано как член этого художественного целого, — не находит себе места в собрании сочинений, так

как в противном случае это собрание будет лишено его художественной подлинности. С точки зрения критики, задача теперь заключается в том, чтобы выяснить, действительно ли художественные основания, а не какие-либо иные, для поэзии посторонние, определяют собою тот состав собрания сочинений, который дан самим автором. И здесь, таким образом, речь идет не о "воле автора" как механическом принципе, а о художественной критике, направленной на цельный контекст литературного наследия изучаемого писателя. Отсюда уже само собою вытекает требование конкретной интерпретации каждого отдельного факта — во избежание смешения различных критериев, какое представляет собою во многих случаях простое следование эмпирически засвидетельствованному авторскому указанию. Так, например, совершенно несомненно, что лицейские стихи Пушкина, не включенные им в состав своего собрания стихотворений, по крайней мере большинство их, не могут и ныне воспроизводиться в составе такого собрания как художественного целого, а должны даваться в особых приложениях. Основания, какими руководился здесь Пушкин, совершенно прозрачны: достаточно вспомнить незаконченные переделки и надписи "не надо" на лицейских рукописях*. Это, однако, еще не значит, что в критике композиции пушкинских текстов мы и вообще должны исходить из слепого подражания составленным самим поэтом сборникам. Попытку такого воспроизведения пушкинских текстов "приблизительно в том составе, в каком поэт мыслил свое собрание в 30-х годах", дает упоминавшееся уже неоднократно однотомное издание Томашевского и Халабаева (основная идея издания защищалась в печати первым из названных лиц), знаменующее собою несомненный поворот в сторону от рутины и уже по одному этому заслуживающее всяческого внимания**. Продуманность и особая тщательность этого издания не спасла его все же от некоторых существенных ошибок, проистекающих как раз из этой недостаточно критической приверженности к прижизненным пушкинским сборникам. Опыт

*Еще Катков в своей известной статье о Пушкине (Русский Вестник. 1856. Январь — март⁸⁵) писал: "...мы всегда с неприятным чувством перелистываем, в полном собрании сочинений Пушкина, большую часть его лицейских стихотворений... Нам кажется, что детские опыты музы Пушкина не заслуживали бы места наряду с произведениями, составляющими его славу и богатство русской литературы... Только поистине достойное должно, по нашему мнению, войти в собрание, хотя бы и полное, сочинений писателя; все же прочее могло бы найти себе место или в материалах его биографии (вот правильное следование "историческому принципу" Венгерова — Брюсова! — Г.В.), или в особом приложении". См.: *Зелинский В.А.* Русская критическая литература о произведениях А.С. Пушкина. М., 1899. Ч. 7. С. 253.

**См.: *Пушкин А.С.* Сочинения / Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. С. XV. Второе издание этого собрания (1925) является простой перепечаткой первого с некоторыми незначительными добавлениями.

этого издания — не первый в таком роде. Та же идея воспроизведения сочинений Пушкина в том виде, как он сам их публиковал, руководила и редакторами трехтомного юбилейного издания, предисловие к которому подписано П. Канчаловским*. Но между обоими этими изданиями, помимо несоизмеримо большей тщательности первого, есть и существенная разница. Упомянутое трехтомное издание обратилось к прижизненным сборникам самого Пушкина не из научных побуждений, а просто потому, что хотело избежать издательского шаблона и дать собрание более "изящное"**. Иное дело издание 1924 года, построенное на сознательном отборе и подчиненное особой системе, основания которой изложены самим редактором в первой части особой книги, посвященной основным вопросам пушкиноведения***. Система эта заключается в следующем: в основной отдел стихотворений этого издания входят исключительно те вещи, которые помещены были в четырех частях "Стихотворений Александра Пушкина" 1829–1835 гг. (с. 1–77). Остальные лирические произведения Пушкина разбиваются на категории, каждая из которых воспроизводится в качестве особой рубрики, вслед за этой основной. Эти категории следующие: политические стихи (с. 80–83); стихи, печатавшиеся в журналах, но в собрание не включенные (с. 84–90); стихи, дошедшие только в автографах (с. 90–101) и, наконец, посмертные стихи, в автографах неизвестные (с. 101–102).

В целесообразности этой классификации можно сомневаться. Основана ли она действительно на художественных критериях? Что касается прежде всего политических стихотворений Пушкина, в число которых отнесены ода "Вольность", "Кинжал", "Недвижный страж дремал" и оба послания к цензору, то они не обладают теми специфическими качествами, которые заставляли бы их отсекать от остальной массы пушкинской лирики. Это не политическая муза Тютчева, и своей особой судьбой отдел этот обязан исключительно цензурным и политическим условиям тогдашней Руси. Подобные критерии возможны были бы, правда, по отношению к разного рода экспромтам, шуткам и эпиграммам политического содержания. Но только что упомянутые стихотворения лишены той злободневной и исключительной тенденции, которая заставляла бы видеть в них особый отдел пушкинского творчества. Не менее искусственно, на мой взгляд, и разделение на два отдела посмертных стихов в зависимости от наличия автографа. Если какое-либо произведение вообще воспроизводится в собрании — значит редактор убежден в его подлинности: в противном слу-

*См.: Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. / С приложением биографии Пушкина, написанной И.И. Ивановым. М., 1899.

**См. предисловие П. Канчаловского в первом томе, с. [V].

***См.: Томашевский Б. Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 5–35.

чае его вообще печатать нельзя. Основания же художественного характера для подобного выделения не могут быть отысканы. Нельзя далее признать обоснованным и общее отделение посмертных стихотворений от печатавшихся при жизни. Следует помнить, что как раз для Пушкина нет ничего характерного или показательного в том, что некоторые стихи его им не печатались. Почти всегда это выделение основано на причинах случайных или чисто биографического характера.

Я указывал уже в другой связи на любовный цикл 1830 года: трудно придумать основания художественного характера, которые оправдали бы отнесение этого цикла за границы основной массы пушкинских вещей. Но нельзя признать справедливым и основное деление, предлагаемое Томашевским, который исходным пунктом своего построения избирает прижизненные четыре части стихотворений. Можно ли с уверенностью утверждать, что композиция этих сборников есть композиция художественно подлинная? Хотя Пушкин и готовился к своим сборникам, подготавливая их иногда даже за несколько лет, он тем не менее до очевидности не работал над ними как над особой художественной формой. Составлявшиеся им списки стихотворений для первых трех частей производят впечатление главным образом записи припоминаемого, а не действительного художнического отбора. Томашевский и сам указывает, что при составлении списка к сборнику 1832 года Пушкин "некоторых печатных произведений... или не имел под руками, или не помнил, где они появились..."*. Если не иметь в виду разного рода мелочей, эпиграмм, случайных поэтических обмолвок, которые действительно не предназначались поэтом к широкому распространению и служили лишь мимолетной злобе дня, то по отношению к главной массе произведений Пушкина просто неоткуда взять критериев для выделения среди них в прямом смысле отвергнутых художественно вещей. Это признает и Томашевский**. Иными словами, четыре части стихотворений, напечатанные самим Пушкиным (в особенности это приходится сказать по отношению к совершенно бессистемной и хаотической четвертой части), ни в какой мере не отражают действительного лирического наследства Пушкина и лишены той внутренне закономерной композиции, которая заставляла бы считаться с ними как с законченной и цельной формой. Это только какие-то разрозненные намеки и неосуществленные замыслы. Пушкин вообще был литератором-профессионалом в такой степени, как ни один из современных ему поэтов. Все, что он писал, — все это уже потенциально, за исключением некоторых частных случаев, конечно, предназначалось для печати. Самый осторожный путь для воспроизведения его сочинений, на мой взгляд, заключается поэтому в том,

*Томашевский Б. Пушкин. С. 117.

**См.: Пушкин А.С. Сочинения / Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. С. 484.

чтобы помещать в основной отдел его лирики все законченные и цельные стихотворения, независимо от того, дошли ли они до нас только после смерти поэта и не оставались ли они забытыми им при составлении сборников. Только в тех случаях, где у нас есть прямые свидетельства, что стихотворение забракковано по художественным соображениям, как, например, по отношению к большинству лицейских стихотворений, мы можем руководиться указаниями прижизненного собрания в четырех частях.

Но еще более характерные и интересные с методологической точки зрения ошибки допускает Томашевский внутри устанавливаемых им рубрик. Самая характерная из этих ошибок состоит в том, что в отдел напечатанных при жизни, но не вошедших в четыре части собрания стихотворений Томашевский принимает только стихи, написанные после 1825 года, считая более ранние отвергнутыми по "несомненно... художественным соображениям"*. В справедливости этого последнего утверждения можно сильно сомневаться. Во всяком случае, уже наперед ясно, что здесь не может быть такой твердой и механической хронологической мерки и что необходим конкретный анализ каждого частного случая. А такой конкретный анализ может показать, что некоторые мелочи и эпиграммы, сохраняемые в этом отделе Томашевским, хотя они и более поздно написаны, с большей вероятностью можно считать устраненными по художественным мотивам, нежели ряд лирических пьес, вполне законченных и цельных. Таково, например, стихотворение "Аквилон", которое было написано Пушкиным в 1824 году и только за несколько недель до смерти поэта появилось в печати, попав в руки издателя, всего вероятнее, каким-либо окольным путем**. Можно думать, что такие же случайные причины помешали в срок появиться в печати и иным пушкинским вещам. В некоторых случаях мы имеем прямые на это указания. Так, например, стихотворение "Давно о ней воспоминанье..." (кн. Голицыной-Суворовой), не включенное в собрание Томашевским, не появилось в пушкинских собраниях совершенно случайно. В свое время П.Е. Щеголев убедительно разъяснил, что распоряжение Пушкина в письме к брату Льву от 27 марта 1825 года: "Тиснуть еще стихи К. Голиц.-Суворовой; возьми их от нее"***, — могло относиться только к указанному стихотворению, написанному в 1823 году в Одессе****. По каким-то посторонним причинам, как полагает Щеголев — ввиду отъезда Голицыной из Петербурга, Лев Сергеевич не исполнил этого распоряжения, и сти-

*Томашевский Б. Пушкин. С. 484.

**См.: Синяевский Н., Цявловский М. Пушкин в печати. С. 159 ⁸⁶.

***Пушкин А.С. Сочинения и переписка: В 3 т. / Под ред. В.И. Саятова. Спб., 1906. Т. 1. С. 199—200.

****См.: Щеголев П. Пушкин: Очерки. Спб.: Прометей, 1913. С. 78—79 [1921].

хотворение появилось в печати только в 1830 году*, опять-таки, вероятнее всего, попав к издателю не от Пушкина⁸⁷. Самая история этого стихотворения, однако, такова, что вовсе нет оснований считать его отвергнутым по поэтическим соображениям. Исключение его из собрания сочинений не может быть, конечно, оправдано и ссылкой на то, что рассматриваемое издание включает только избранные стихи Пушкина. Избранные сочинения издаются всегда по какому-либо определенному точному принципу отбора, основанному на критическом выделении различных циклов. Томашевским такой принцип сформулирован ясно и точно, но, как видим, в нем есть дефекты.

Все это не лишает, однако, работу Томашевского большой ценности, и на указанных недостатках ее я остановился с некоторой подробностью только потому, что она есть действительно новое слово не только в области пушкиноведения, но и вообще в области критики композиции художественных текстов. Самая попытка его остается чрезвычайно интересной, и если бы она имела своим объектом не пушкинский текст, а текст какого-либо иного писателя, более отчетливо ставившего перед собою композиционные задачи, то она привела бы, несомненно, и к более продуктивным результатам. Так, например, несомненным композиционным и внутренним единством отличается собрание стихотворений Дельвига 1829 года⁸⁸, составленное очень обдуманно и художественно расчетливо. Несомненное единство представляет собою и единственный прижизненный сборник стихотворений Лермонтова 1840 года⁸⁹: указания подобных изданий в композиционной критике игнорировать уже невозможно. Совершенно несомненно также, что не случайными причинами обусловлены в большинстве случаев пропуски в сборниках Баратынского, который столь же тщательно отделял свои произведения, сколь обдуманно отбирал их для собрания. Не приходится, например, сомневаться, что Баратынский пропустил в издании 1827 года свое "Признание", которым так восторгался Пушкин**, только потому, что не был им доволен: издание 1835 года дает это стихотворение уже переработанным с начала до конца. Уже совершенным варварством было бы разрушение внутреннего единства "Сумерек", маленькой брошюры в 26 стихотворений, резко и отчетливо рисующей поэтическую физиономию Баратынского в такой мере, как никакое другое собрание, сколь бы полным оно ни было. Особенности же пушкинских сборников объясняются прежде всего чисто биографическими обстоятельствами, не позволяющими поэту внимательнее относиться к своим изданиям, а кроме того, и самой эволюцией Пушкина как поэта. Несколько слов об этой эволю-

*См.: *Щеголев П. Пушкин*. С. 79; см. также: *Синяевский Н., Цяловский М. Пушкин в печати*. С. 82.

**См.: *Пушкин А.С. А.А. Бестужеву*. 12 января 1824 г. Одесса // *Соч. и переписка*. Т. 1. С. 96.

ции и ее отражении на композиции пушкинских сборников приведут нас и к ответу на второй из вышепоставленных вопросов: как должны быть расположены отдельные тексты, отобранные для собрания, внутри собрания.

Единственное собрание стихотворений Пушкина, к которому он отнесся как к действительно особого рода композиционной форме, есть первое его собрание 1826 года, где стихи расположены по жанрам классического образца: "элегии", "послания", "подражания древним" и "разные стихотворения"⁹⁰. Томашевский очень тонко подметил, что следующее издание 1829 года⁹¹ явилось отражением "решительного отхода Пушкина от традиционного классицизма". Он, однако, неправ, когда думает, что хронологический распорядок стихотворений, заменивший в издании 1829 года прежний жанровый, имеет свое особое содержание и "подчеркивает лирическую эволюцию поэта"^{*}. На мой взгляд, этот хронологический распорядок, возобладавший в позднейших изданиях Пушкина и остающийся и сейчас основным принципом пушкинских изданий, отражает только то, что Пушкин не пришел к осознанию и выработке новых типических композиционных форм взамен отвергнутых классических жанров. Для Пушкина это и естественно, ибо он был главою и зачинателем этого отхода от классической поэтики^{**}. Стоит сравнить его в этом отношении опять-таки с его ближайшими соратниками — Дельвигом и Баратынским. Дельвиг еще не до конца освободился от прежних норм, Баратынский уже создает какие-то новые принципы отбора. Для упоминавшегося собрания стихотворений Дельвига 1829 года в высшей степени характерно, что оглавление в нем объединяет в традиционные циклы: "Идиллии" (с. 1—56), "Песни и романсы" (с. 30—148) и т.п. стихотворения, которые внутри самого сборника собраны по совершенно иным основаниям⁹³ (кроме сонетов, которые все даны подряд). Между тем Баратынский открывает свое собрание 1835 года "Финляндией" (как и собрание 1827 года), которая связана с воспоминанием о расцветающей его славе, а заканчивает грустным и резиньятивным:

Но все проходит. Остываю
Я и к гармонии стихов
И как дубров не окликаю,
Так не ишу созвучных слов.

(1, с. 240)

И вслед затем Баратынский выпускает "Сумерки" — с тематическим заглавием! — откуда через "Вечерние огни" Фета, "Озимь" Полонского и иные подобные явления — прямая дорога к символистским сборни-

^{*}Томашевский Б. Пушкин. С. 11.

^{**}Совсем особый путь в сторону от классицизма делает Жуковский с его "Балладами и повестями", например, но рассмотрение этого вопроса увело бы меня слишком далеко⁹².

кам, заглавный канон которых только в наши дни, вместе с падением лирической культуры, снова сменяется иными попытками. Подробная интерпретация этой эволюции лирического цикла могла бы, на мой взгляд, убедительно показать исключительно нейтральный характер пушкинского хронологического принципа.

Да такова, по-моему, и вообще природа хронологического порядка с точки зрения критики композиции. Стоит обратить внимание хотя бы на то, что последовательное и прямолинейное осуществление хронологического принципа все равно оказывается делом невозможным. В наши дни хронологический принцип, например в венгеровском или академическом изданиях Пушкина, доведен почти до абсурда, но все же и там он наталкивается на какие-то естественные преграды. Академическое издание проводит хронологический принцип с такой настойчивостью, что разрушает даже закономерные и внутренние необходимые крупные пушкинские циклы: лирика, поэмы и т.п.* Под одной и той же рубрикой академическое издание собирает мелкие эпиграммы и поэмы, законченные элегии и исчерканные черновики и т.п. И тем не менее даже этот ригоризм не позволил академическому изданию смешать стихи с прозой, драмы — с письмами и т.д. Есть, следовательно, какие-то критерии, хотя бы и самого общего и широкого масштаба, которые не позволяют пользоваться хронологическим принципом как своего рода критическим методом. Поскольку мы предположили бы, что хронологический принцип есть действительно принцип критики, то легко было бы доказать, что сочинения того же Пушкина должны издаваться в форме своего рода хронологической канвы, где под каждой датой пришлось бы печатать только те строки, которые именно в этот день написаны поэтом. Тогда "Евгений Онегин", например, все время перемежался бы у нас различными другими вещами, отрывками, письмами и т.п. Еще соблазнительнее показался бы тогда гетевский "Фауст", например. Этим путем можно было бы получить исключительно интересный биографи-

*См. составленный Пушкиным в 1831—1833 годы план полного собрания сочинений в статье: Морозов Л. Из заметок о Пушкине. С. 122—124. Как раз этот вопрос Пушкиным решен уже, несомненно, в соответствии с художественными принципами: первые два тома в этом плане заняты поэмами и "Евгением Онегиным", а лирика, с которой мы теперь начинаем печатать Пушкина, отнесена к концу третьего тома, после драм, под заголовком: "Мелкие стихотворения". Это всецело гармонирует с поэтикой пушкинской эпохи, для которой сам Пушкин был прежде всего поэтом крупных жанров. Эта традиция была настолько устойчива, что еще Достоевский в 1845 году, защищая право автора пересматривать свои вещи, мог написать: "Пушкин делал такие поправки даже (!) с мелкими стихотворениями". См.: Достоевский Ф.М. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 34 (вторая пагинация). Б.В. Томашевский в личном разговоре сообщил мне, что считает "невольной уступкой традиции" то обстоятельство, что в одномомном издании 1924 года лирика осталась на первом месте.

ческий материал, но, разумеется, это не было бы уже собрание сочинений, а только "Труды и дни". В свое время на недопустимость механизации хронологического критерия указывал уже Анненков в своем умном и талантливым ответе на нападки Ефремова, высказанные тем в его издании Пушкина 1880 года⁹⁴. "...Хронологическая последовательность... — писал Анненков, — тоже имеет свои границы. Редактор должен был подумать о последствиях и неудобствах, какие встретятся при ее абсолютном приложении к делу. (...) Для этого следовало бы... решиться на помещение рядом с стихотворными произведениями Пушкина и произведений его в прозе, перерезать лирические пьесы рассказами, повестями, трактатами, написанными в один год с ними, а потом начинать снова, под следующими годами, тот же пестрый полонез из всех произведений..."⁹⁵.

Это опять-таки не значит еще, что хронологический порядок вообще не может служить выражением особого рода художественной композиции. Мы знаем ряд несомненных случаев, в которых именно хронологическое размещение придает внутреннее единство и стройность собранию художественных текстов. Лучший пример — собрание Лермонтова 1840 года, в котором художественный смысл хронологического порядка подчеркнут уже тем, что под каждым стихотворением поставлена соответствующая дата⁹⁶. Из более поздних эпох можно привести в пример пятитомное авторизованное собрание Полонского⁹⁷ или сборник Плещеева, который уже, по мысли самого автора, отражает его внутреннюю историю как поэта⁹⁸. Вот порядок этого сборника: стихотворения юношеского периода, стихотворения, изданные в 1858 году, стихотворения шестидесятых годов, стихотворения позднейшего периода, стихотворения для детского возраста, стихотворения на мотивы иностранных поэтов и далее — переводы. Мы видим, таким образом, что основной хронологический порядок сочетается здесь с некоторыми тематическими делениями, что еще более подчеркивает художественный смысл основного принципа. Но если это так, если действительно хронологическая система может иметь свои внутренние художественные основания, то тем более, следовательно, недопустимо обращение к этой системе как к общему и безусловному принципу критических и так называемых

*Анненков П.В. К истории работы над Пушкиным / П.В. Анненков и его друзья: Литературные воспоминания и переписка 1835—1885 гг. СПб., 1892. С. 434—435.

**Вопроса о датировке вообще я здесь, по понятным причинам, не касаюсь: в общем случае вопрос этот составляет предмет исторической, а не художественной критики, и с точки зрения художественной композиции совершенно безразлично, когда то или иное стихотворение написано, раз собранию стихотворений придана своя композиционная форма.

***См.: Полонский Я.П. Полн. собр. стихотворений: В 5 т. СПб., 1896.

****См.: Плещеев А.Н. Стихотворения. СПб., 1887. Это собрание с немногими дополнениями в особом отделе повторено сыном поэта в 1894 году⁹⁶.

"научных" изданий. Всякое издание должно быть научным, т.е. основанным на научной критике текста, и копеечная брошюра со стихами Пушкина в принципе отличается от академического издания только тем, что она свободна от критического аппарата, который составляет необходимую принадлежность второго, где он и служит научным целям*. Под "научными" изданиями на самом деле мы разумеем, следовательно, издания для научных целей, для филологов, а не издания с особым, "научным" текстом. Однако явным предрассудком является мнение, будто для научных целей необходим непременно хронологический порядок: он нужен только для исторических и биографических справок, а для изучения поэта как поэта, т.е. с точки зрения художественного значения его сочинений, нужна подлинно художественная композиция. Прочие же потребности удовлетворяются приложениями, указателями и т.п.** И характерно, что даже те, кто понимают особую и самостоятельную ценность композиции текстов как *sui generis* художественной формы, делают все же это неверное исключение для академических изданий. Так и Томашевский видит выход из этого призрачного конфликта между научным и иными интересами в "дифференциации изданий"***. Но вот что говорит об этом Андрей Белый в предисловии к последнему одному тому собранию своих избранных стихотворений: "Когда мы читаем поэта в академическом издании, где приведены стихотворения в хронологическом порядке со всеми вариантами, то мы многое получаем в познавательном отношении; и — часто не получаем главного: подступа к ядру. Ибо последовательность отрывков лирической поэмы лирика — не хронологическая; и подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца (...), так в общем облике целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами"****. Здесь дана глубокая и яркая формулировка тех задач, которые стоят перед критикой текста в отношении художественной композиции. Следует, однако, внимательно учесть те высокой сложности затруднения, которые стоят перед ученым издателем поэтических текстов при решении этих конечных проблем поэтической критики. Нужно действительно чувствовать в себе конгениаль-

*О критическом аппарате и порядке его воспроизведения в различного типа изданиях см. упоминавшуюся книгу Витковского (*Textkritik und Editionstechnik*), где есть на этот счет много полезных практических указаний (см. начиная со с. 81).

**Какое неверное представление получает, например, исследователь о поэзии Батюшкова, если он знает его стихи только в хронологическом порядке, вне той композиционной формы (элегии, послания, смесь), какая придана им в "Опытах" 1817 года!

***Томашевский Б. Пушкин. С. 34.

****Белый А. Стихотворения. Берлин; Пг.; М., 1923. С. 7.

ность изучаемому поэту, чтобы раскрыть в сумме стихов циклы стихов, не указанные нам прямо автором. Да часто и одних авторских указаний бывает недостаточно. Укажу, например, что сам Белый в упоминаемом издании дал такую систему своим стихотворениям, которая непременно смутит будущих издателей поэта. Так, например, поэма "Первое свидание", написанная Белым в недавние годы, превращена в этом издании в целый ряд отдельных стихотворных отрывков, которые напечатаны вперемежку с другими стихами на протяжении почти всей книги. Самое любопытное заключается при этом в том, что все эти осколки поэмы расщепляют в свою очередь другие цельные произведения. Приведу один только пример. Стихотворение "Уж с год таскается за мной...", печатавшееся автором ранее под заглавием "Мой друг"*, в однотомном издании разрезано ровно пополам, а в середину вклинено отрывок в 16 строк из "Первого свидания". В целом соответствующие страницы принимают такой вид. После пяти первых строф стихотворения, кончающихся стихами:

Новодевичий монастырь
Блится ясными крестами,

следует дата: "1908 год. Март. Москва" (с. 305). Затем, со сноской: "Это отрывок из поэмы "Первое свидание", за следующим порядковым номером (№ 6) напечатаны строки:

Огромный розовый собор
Подъемлет купол златозор (с. 305)

и пр., и после новой даты: "1921 г. Май. Петроград" за очередным номером (№ 7) следуют остальные пять строф "Моего друга" с некоторыми вариантами относительно прежнего текста**⁹⁷. Основания, которым руководился здесь поэт, могут быть вскрыты из интерпретации внутренней связи всех этих отрывков, рисующих как бы духовную биографию автора на фоне культурных устремлений эпохи, но все же, думается мне, законны будут сомнения будущего редактора, который не решится признать окончательной подлинности за данного рода композицией и если и воспроизведет ее, то, может быть, в особом приложении к собранию лирических пьес Белого, основанному на иных композиционных началах.

Риск здесь вообще большой, и отрицать его было бы нечестно. Лучшим уроком может служить в данном отношении трехтомный Фет под редакцией Б. Никольского***. Сохранив заглавия некоторых традиционных, восходящих к идее Апполона Григорьева⁹⁸, отделов лирики Фета, Никольский рискнул дать Фета русскому читателю в

*Белый А. Урна. М., 1909. С. 65—66.

**См.: Белый А. Стихотворения. С. 305—307.

***См.: Фет А. А. Полн. собр. стихотворений: В 3 т. / Изд. А.Ф. Маркса. Спб., 1901.

обновленном раскрытии циклов; но результаты этой смелой попытки лучше всего показывают, сколь мало оснований к этому было у редактора. О пошлости и безвкусице этого издания удачно писал В. Брюсов в письме к Перцову (декабрь 1901 года): "Еще убил Маркс Фета, но уже иным способом (выше речь идет о Лескове) — через благосклонное участие вашего любимца Никольского, обратившего Собр. соч. Фета в свою собственную статью: рубрики над отделами — это текст статьи Никольского, а стихи Фета — его цитаты"*.

Нет, уж в таком случае куда лучше, а главное — безопаснее для поэзии традиционный и нейтральный хронологический принцип. Нейтральность этого принципа подчеркивает и Витковский**, который советует обращаться к нему в тех случаях, когда сам автор не оставил нам своих стихов в композиционной форме. Разумеется, совет этот практически в большом числе случаев вполне применим. Но и он, однако, не абсолютен, потому что конкретная интерпретация частных проблем, несмотря на несомненно связанный с ней риск, может все же открыть композиционные начала и в таком литературном наследстве, которое дошло до нас в хаотическом и бесформенном виде. Лучший пример — тот же Лермонтов, который за год до смерти успел издать единственный сборник, вместивший 28 пьес (в том числе одну поэму)⁹⁹ из 400 с лишком стихотворений и более 20 поэм, написанных поэтом за его недолгую жизнь. Что же делать с остальной массой произведений Лермонтова, почти целиком оставшейся неизвестной его современникам? Казалось бы, что ничего не возразишь Абрамовичу, который в академическом издании, оставляя всякие "мудрствования" и "субъективные" критерии в стороне, помещает все огромное количество пестрого и разнородного материала в одну хронологическую рамку***. А между тем литературное наследство Лермонтова и самая его поэтическая биография отмечены такими особенностями, которые позволяют все же наметить общие композиционные принципы для собрания его сочинений с большей долей научной объективности. Для этого нужно только быть действительно критиком и не бояться следовать своему вкусу, поскольку он основан на понимании изучаемого материала. Уже и в старые времена по отношению к Лермонтову устанавливалась традиция, исходившая из принципа, согласно которому юношеские произведения Лермонтова выносились за скобки его основного лирического наследия. Если мы считаем такое выделение обязательным для лицейских стихов Пушкина, с юношеских лет занявшего уже положение литератора, печатавшегося в лучших журналах и служившего предметом удивленного внимания таких людей, как Карамзин, Жуковский и т.п., то тем более непозволительно смешивать воедино юношеские

*Русский Современник. 1924. № 4. С. 232.

**См.: Witkowski G. Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. S. 78.

***См. предисловие к первому тому академического издания Лермонтова. С. XV—XVI.

стихи Лермонтова с его зрелыми – пусть и немногими сравнительно по количеству – вещами. Юношеские стихи Лермонтова – это в подлинном смысле стихи ученические, выписки из других поэтов. Указанной традиции способствовало уже то обстоятельство, что детские произведения Лермонтова публиковались очень медленно и только через 50 лет после его смерти стали известны с относительно исчерпывающей полнотой. Но как раз эта полнота смутила издателей. Если юбилейное издание под редакцией Болдакова сохраняет еще это различие зрелых и детских произведений Лермонтова¹⁰⁰, то, например, Висковатый, принимавший сам активное участие в этом восполнении лермонтовского литературного наследства, делает уже крутой поворот и вводит хронологический шаблон*. Только в наше время мы снова как будто освобождаемся от этого шаблона. Я имею в виду с удивительной тщательностью и подлинным поэтическим вкусом выполненное издание, отредактированное Александром Блоком, но, к сожалению, у нас не распространенное**. Это издание хотя и избранное, но основано оно на таких принципах, которые безо всякого труда могут быть применены и к собранию полному. То обстоятельство, что избранные издания предполагают критику, а не механический отбор, этим изданием иллюстрируется особенно наглядно. Построено же оно так. Лирика Лермонтова (о прозе и поэмах я вообще здесь не говорю) разбита на четыре отдела: в первом (с. 3–45) с буквальной точностью воспроизводится сборник 1840 года, составленный самим Лермонтовым; во втором (с. 45–90) помещены стихи того же периода (1836–1841), т.е. периода подлинной зрелости поэта, в указанное собрание не вошедшие; в третьем отделе (с. 91–127) приводятся юношеские стихи (1828–1832) и, наконец, в четвертом (с. 128–132) – мелочи, экспромты, эпиграммы и т.п. В некоторых деталях можно и не соглашаться с Блоком: так, вряд ли правомерно отнесены к четвертому отделу – “мелочей и шуток” – зрелые лирические пьесы, хотя и мадригального характера, например: “Как мальчик кудрявый резва, Нарядна как бабочка летом” (с. 131, Портрет гр. Воронцовой-Дашковой) и т.п. Но в целом план этот не только бесспорен, но дает также действительное представление о подлинном Лермонтове в такой степени, в какой не дает его никакое, даже самое полное и полнейшее издание Лермонтова. Ведь и в самом деле, критерии этого плана вполне объективны.

*См.: *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Изд. В.Ф. Рихтера; Под ред. П. Висковатого. М., 1891.

**См.: *Лермонтов М.Ю.* Избранные сочинения: В 1 т. / Изд. Гржебина; Под ред. А. Блока. Берлин, 1921. Возможности ознакомиться с этим прежде недоступным изданием я обязан любезности И.Н. Розанова, который и указал мне на него. Издание это появилось на книжном рынке в Москве только к концу 1926 года; причем обнаружилось, что в пришедших в Москву экземплярах композиционный принцип сильно изменен: неизменным остался только первый отдел, а остальные три соединены вместе.

Он основан не на личных пристрастиях, а на понимании того соотношения, какое существует между разными циклами лермонтовской лирики. Может быть, точнее было бы издание Блока, если бы оно объединяло оба первые отдела в одном, который представлял бы, таким образом, зрелого Лермонтова в целом, но во всяком случае и тогда следовало бы сохранить это внутреннее подразделение между сборником 1840 года и остальными стихами в силу несомненной композиционной стройности, характеризующей, как уже было отмечено, этот сборник*.

VIII. Заключение

На этом я могу закончить свои иллюстрации. Основная цель их заключалась в том, чтобы показать, что критика текста есть действительно критика, в точном и буквальном значении этого термина. Никакие ссылки на "волю автора", "последние редакции" и прочие механические твердые критерии и нормы, никакие указания, что факт есть факт, а прочее нас не касается, в филологической работе недопустимы. Не все факты равноценны, и когда мы говорим, что перед нами факт, — это только значит, что мы увидели какую-то проблему. Не все факты равноценны и в области поэтического творчества. Проблема выбора по отношению к ним не только, таким образом, законна, но и неизбежна. Выбирать же приходится не "лучшее" и не "последнее", а только художественно подлинное. Художественно подлинный текст, т.е. то идеальное воплощение авторского задания, какое мы с помощью критического акта пытаемся раскрыть в мертвом документе, — это и есть текст правильный. И пусть нас не пугает пресловутый субъективизм, от боязни перед которым один только шаг до самого безвыходного и доподлинного скептицизма. Идея конкретной филологии как интерпретации и критики выражения — вот оружие против "романтического своеволия и скептического субъективизма": таково верное заключение Дильтея**. И разве не ту же мысль защищал Анненков, когда так характеризовал позицию Ефремова: "Это цветок, —

*Последнее издание 1926 года под редакцией Эйхенбаума и Халабаева также исходит из различия между зрелым Лермонтовым и его ученичеством. Однако в особый отдел оно относит при этом все напечатанное при жизни Лермонтова. Против этого, по аналогии с предыдущим, можно возразить, что нет оснований отделять зрелое напечатанное от зрелого ненапечатанного, если только не существует сомнений в подлинности вещей последней категории. Кроме того, редакторам названного издания можно поставить в упрек и то, что, объединив в первом отделе (с. 1—16) лермонтовский сборник 1840 года с остальными напечатанными при жизни Лермонтова стихотворениями, они разрушили то самостоятельное единство, которое присуще этому сборнику. Важно все же, что и это издание решает свою композиционную проблему на почве критической¹⁰¹.

**См.: Dilthey W. Die Entstehung der Hermeneutik. S. 331.

писал Анненков по поводу ефремовского издания Пушкина 1880 года, — выросший в школе тех археологов и изыскателей, которые, освободив себя от труда мышления, заменили его трудом простого собирания документов... устраняя, как излишество, критику и оценку приобретенных фактов по существу. (...) Отвращение, обнаруживаемое искателями этого рода ко всякому порядку идей и размышлений, непреодолимо. Оно преимущественно возникает из того мелкого резонерствующего скептицизма, который признает право на достоверность только за голым фактом, взятым одиноко, а право на звание точного исторического свидетельства — только за подробным описанием формы явления*. Пусть и не в такой резкой форме, но этот вывод Анненкова обладает несомненной актуальностью и для нашего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹См.: *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч.: В 2 т. / Под ред. М.Л. Гофмана. Спб., 1914—1915; *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. / Под ред. Н.К. Пиксанова. Спб., 1911—1917; *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. / Под ред. Д.И. Абрамовича. Спб., 1910—1913; *Кольцов А.В.* Полн. собр. соч.: В 1 т. / Под ред. А.И. Лященко. Спб., 1909 (1-е и 2-е); 1911 (3-е). (Разряд изящной словесности АН.)

²См.: *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 6 т. / Под ред. А.Г. Горнфельда. Спб., 1909—1910. (Всемирная библиотека); *Никитин И.С.* Соч.: В 1 т. / Под ред. М.Ф. де-Пуле. М., 1911; *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В (предполагавшихся) 9 т. / Под ред. Н.И. Коробки. Спб., 1912—1914 (вышло в свет 5 томов). (Библиотека Русских Писателей / Под общей ред. Б.В. Аничкова); *Гоголь Н.В.* Соч.: В 10 т. / Под ред. В. Каллаша; Изд. Брокгауз-Ефрон. Спб., 1915.

³См.: *Комарович В.* Литературное наследство Достоевского за годы революции: Обзор публикаций 1917—1933 гг. // Лит. наследство. М., 1934. Т. 15. С. 258—281; *Литературное наследство.* М., 1935. Т. 19—21. С. 671—711. (Статьи М. Чистяковой, Н. Мендельсона, П. Попова, Н. Гудзия и др.)

⁴Ср. предисловия П.А. Ефремова к изданным под его редакцией сочинениям Пушкина (Спб., 1880; Спб., 1882; М., 1903—1905), его "Поправки и дополнения к некоторым стихотворениям Пушкина" в "Библиографических записках" (Спб., 1861). См. также характеристику, которая дана в обзоре В.Я. Брюсова изданиям П.О. Морозова: *Томашевский Б.* Издания стихотворных текстов // Лит. наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 1055—1112. Г.О. Винокур называл текстологическую работу П.А. Ефремова и отчасти П.О. Морозова "крупным провалом и срывом" (см.: *Винокур Г.О.* Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений // *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии.* М.; Л., 1941. С. 463). Текстологом такого же типа Г.О. Винокур считал и Г.Н. Геннади.

⁵*Пушкин А.С.* 1829 г. См. 3, 194—195 и варианты первоначальной редакции перебеленного автографа: 3, 789.

*П.В. Анненков и его друзья. С. 445—446.

⁶Конъектура — правка дефектности в тексте при отсутствии необходимых документов. (См.: Лихачев Д.С. Текстология: На материале русской литературы X—XVII вв. М.; Л., 1983. С. 164—170.)

⁷См. прим. № 1.

⁸Следующие цитаты в пределах с. 171—173.

⁹Речь идет об отрицательном отношении Гончарова к посмертным публикациям его писем и дневников и о его мнении, что писателя нужно оценивать лишь по художественным произведениям. См.: Супранский М.Ф. Материалы для биографии И.А. Гончарова // Огни: История. Литература. Пг., 1916. Кн. 1. С. 159—229 (в частности, с. 1 и 205); см. также: Айхенвальд Ю. Гончаров // Силуэты русских поэтов и писателей. М., 1906. Вып. 1. С. 136.

¹⁰Имеются в виду стихотворения: "Нет, я не дорожу мятежным наслаждением..."; "Когда в объятия мои твой стройный стан я заключаю..."; "Заклинание"; "Для берегов отчизны дальней...".

¹¹Литература, посвященная истории создания "Ревизора", обширна и широко известна. Здесь примечательно то обстоятельство, что Г.О. Винокур, самостоятельно изучив вопрос на основе издания Н. Тихонравова (М., 1889), дал, в виде маргиналий на страницах второго тома этого издания, имеющегося в его личной библиотеке, описание пяти вариантов текста, начиная от первоначального наброска комедии до ее канонического текста.

¹²В стихотворении "Поэту" (1830).

¹³См.: *Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме* / Сост. Л.Б. Модзалевский и Б.В. Томашевский. М; Л., 1937. № 103а.

¹⁴Заглавие стихотворения "Брожу ли я вдоль улиц шумных..." в вариантах окончательной редакции перебеленного автографа (3, 790).

¹⁵См.: Wolf F.A. *Vorlesungen über Encyclopädie und Methodologie der Studien des Alterthums... Darstellung der alterthums Wissenschaft...* Leipzig, 1833 (первое издание — 1807 г.); Ast F. *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*. Landschut, 1908.

¹⁶См.: Ast F. *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*. S. 215, 216, 224; Бласс Ф. *Герменевтика и критика*/Пер. Л.Ф. Воеводского. Одесса, 1891. С. 27, 133, 134—135; Schleiermacher F. *Sämmtliche Werke*. Abt 1: Zur Theologie. Band 7: F. Schleiermachers literarischer Nachlass. Band 2: Hermeneutik und Kritik. Berlin, 1838. S. 31—32; 142—148. Об этих определениях см. также: Wolf F.A. *Vorlesungen über Encyclopädie und Methodologie der Studien des Alterthums...* S. 311, 321, 327, 329, 336; Ast F. *Grundriss der Philologie (Umfang des philologischen Studium)*. Landschut, 1908. S. 25—34.

¹⁷Русский писатель, филолог и философ (1807—1885), большую часть жизни проводивший за границей.

¹⁸См.: Бласс Ф. *Герменевтика и критика*. С. 20—23 и далее; Аландский П.И. August Boeckh. *Энциклопедия и методология филологических наук*. Киев, 1879; Wilamowitz-Moellendorf U. von — *Geschichte der Philologie* // *Einleitung in die Altertumswissenschaft*. Band 1. Heft 1. Berlin, 1921. S. 54—55; Винокур Г.О. *Введение в изучение филологических наук // Проблемы структурной лингвистики* 1978. М., 1981. С. 28—32.

¹⁹Судить, выносить приговор — греч.

²⁰См. также: Bonnet M. *La philologie classique*. Paris, 1892. P. 205.

²¹См.: Ast F. *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*. S. 177, 216; Бласс Ф. *Герменевтика и критика*. С. 30; Schleiermacher F. *Hermeneutik und Kritik* // *Sämmtliche Werke*. Abt 1. Band 7. Berlin, 1838. S. 41—262. См. также указанные выше работы Ф. Шлейермахера (*Zur Philosophie*, с. 389—391 и далее) и Ф. Вольфа (с. 305—307).

²²См.: Грибоедов А.С. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 244—247.

²³См.: Гюфман М.Л. История создания и текста "Домика в Коломне" // Пушкин А.С. Домик в Коломне. Пг., 1922. С. 46—47; Брюсов В. Домик в Коломне // Пушкин А.С. Собр. соч. / Под ред. С.А. Венгерова. Спб., 1909. Т. 3. С. 91.

²⁴См. 5, 515.

²⁵См. 5, 383.

²⁶Ошибка в доказательстве, вывод из недоказанного — лат.

²⁷См. прим. № 1: Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 484—486.

²⁸См.: Лермонтов М.Ю. Демон: Поэма / Изд. Ф. Шнейдера. Берлин, 1856. С. 10.

²⁹Вариант, данный в вышеуказанном 2-м томе Полного собрания сочинений Лермонтова по корректуре А.А. Краевского, предпринятой при подготовке (так и не осуществленной) публикации "Демона" в январском номере "Отечественных Записок" за 1842 год.

³⁰Выделено Пушкиным.

³¹См.: Гоголь Н.В. Соч.: В 4 т. / Под ред. Н.Я. Прокоповича. М., 1842.

³²См.: Гоголь Н.В. Соч.: В 6 т. / Изд. Н. Трушковского. М., 1855—1856.

³³Одоевский В.Ф. Русские Ночи. М., 1913. (Предисловие — с. II—IV и примечания — с. 425—429.)

³⁴Одоевский В.Ф. Русские Ночи. С. 110.

³⁵Одоевский В.Ф. Русские Ночи. С. 125.

³⁶См.: Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах. Спб., 1833.

³⁷См.: Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Изд. И. Глазунова. Спб., 1837.

³⁸См.: Пушкин А.С. Соч.: В 1 т. / Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. Л., 1924.

³⁹См.: Пушкин А.С. Поэмы и повести. Спб., 1835. Ч. 1 и 2.

⁴⁰Г.О. Винокур имел в виду, в частности, финальные строки "Капитанской дочки" (81, 374) и письмо П.А. Плетневу с замечаниями об эпиграфах к "Повестям Белкина" и "Выстрелу" (14, 209), о чем собирался писать отдельное исследование.

⁴¹См.: Пушкин А.С. Бахчисарайский Фонтан. М., 1824. С. I—XX и Пушкин А.С. Бахчисарайский Фонтан. Спб., 1827. С. I—XIX.

⁴²Имеется в виду эпиграф из Байрона: The power and glory of the war, Faithless as their vain votaries, men, Had pass'd to the triumphant Czar (из поэмы "Mazeppa").

⁴³Н.О. Лернер цитирует письмо Пушкина к А.А. Бесстужеву от 8 февраля 1824 года (ст. ст.) с упоминанием слов ("Иных уж нет, а те далече"), навеявших ему мысль об эпиграфе к "Бахчисарайскому Фонтану", и их использования в 8 главе "Евгения Онегина" (строфа LI).

⁴⁴Впоследствии Г.О. Винокур с помощью переводчика Саади К.И. Чайкина установил источник текста эпиграфа (ср. "как Сади некогда сказал") — строки из поэмы "Бустан" (см.: Бонди С.М. Отчет о работе над 4-м томом: Из материалов редакции Академического издания Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л. 1936. № 2. С. 468).

⁴⁵См.: Пушкин А.С. Соч. / Под ред. Л.Н. Майкова, В.Е. Якушкина, П.О. Морозова, Н.К. Козьмина (1899—1929). Примечания к "Бахчисарайскому Фонтану" были начаты В.Е. Якушкиным и продолжены П.О. Морозовым (т. 3, с. 275—305).

⁴⁶См.: Пушкин А.С. Соч.: В 1 т. / Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. Л., 1925.

⁴⁷См. послесловие Л. Бельского к альбому фототипических снимков "Русалки", с. 9—10.

⁴⁸См. 7, 336.

⁴⁹ "Субъективное в материале, т.е. следствие того, что открывается пониманию лишь на основе субъективности, так же проявляется в восприятии этого материала безгранично разнообразно и с наибольшей полнотой; без этого данный материал вообще не является тем, чем должен был бы быть".

⁵⁰ *Тем самым, сам по себе — лат. —*

⁵¹ На полях авторского экземпляра книги Г.О. Винокур впоследствии записал русский перевод этих строк в "Натане Мудром":

Коль густо великанов насажать,
Они себе лишь ветви обламают.

См.: Лессинг Г.Э. Драммы. М.; Л., 1937. С. 383.

⁵² Ср.:

Какое торжество готовит древний Рим?
Куда текут народа шумны волны?
К чему сих аромат и мирры сладкой дым,
Душистых трав кругом кошницы полны?

См.: Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. С. 245.

⁵³

(1) Где над божественной страдальца головой
Дух смерти носится крылатой...

Там же. С. 246.

(2) Уж Ангел предо мной вожатай оных мест;
Он осенил меня лазурными крилами...

Там же. С. 252.

⁵⁴

И вот Сентябрь! Замедля свой восход,
Сияньем хладным солнце блещет,
И луч его в зеркале зыбком вод
Неверным золотом трепещет.

"Осень"; цит. по первому тому издания Б-ки Русских Писателей. Спб., 1914. С. 149.

Вам все дано с щедротою пристрастной
Благоволительной судьбой:
Владеете Вы лирой сладкогласной
И ей созвучной красотой.

"К.А. Тимашевой". Там же. С. 135.

⁵⁵ Г.О. Винокур цитирует одну из редакций строки (1, 396). Ср. пятистопный вариант, принятый впоследствии текстологами для будущих изданий: "Я видел смерть; она в молчаньи (безмолвно) села" (1, 216).

⁵⁶ Соловьев В. Стихотворения. М., 1902. С. 35 (стихотворение "Восторг души...", 1884).

⁵⁷ Стихотворение "Из-под таинственной холодной полумаски..."

⁵⁸

Известно то, что он слугою был
У Вишневецкого, что на одре болезни
Открылся он духовному отцу.

Нет, моя Лаура,
Спроси у Лепорелло. Я стою
За городом в проклятой Венте. Я Лауры
Пришел искать в Мадриде.

60

А за глухим забором — ипподром
Под солнцем зеленел. Там стебли злаков
И одуванчики, раздутые весной,
В ласкающих лучах дремали...

⁶¹См.: Рукописи Пушкина..., № 12.

⁶²См.: Московский Вестник. № 3. Ч. 7. Разд.: Критика и библиография. М., 1828. С. 322.

⁶³Об Илличевском в его отношении к Пушкину см.: *Лернер Н. Илличевский // Пушкин А.С. Собр. соч.* / Под ред. С.А. Венгеров. Т. 1. С. 420.

⁶⁴Нотные приложения давались в "Мнемозине" в конце соответствующей части без нумерации страниц.

⁶⁵Имеется в виду период с 14 марта по 26 сентября 1825 года; 13, 151—234.

⁶⁶Рукописи Пушкина..., № 146. Это стихотворение при жизни Пушкина не было напечатано.

⁶⁷См. примечания Д.И. Абрамовича к "Демону" (Б-ка Русских Писателей). Т. 2. С. 484.

⁶⁸См.: *Лермонтов М.Ю. Демон: Восточная повесть* (Переписана с первой своеручной его рукописи с означением сделанных им на оной перемарок) / Изд. А.И. Философов. Карлсруэ, 1856. С. 17. Перепечатана с незначительными поправками в 1857 г.

⁶⁹См. издание "Демона" П. Висковатым, которое он назвал "окончательной, вновь найденной, обработкой": *Лермонтов М.Ю. Демон // Русский Вестник*. 1899. Т. 201. № 3—4. С. 411—425 (вступление П. Висковатого — с. 213—251). См. также: *Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 6 т.* / Под ред. П.А. Висковатова. М., 1891 (предисловие Висковатова — т. 1, с. V); см. мнение о списке Висковатого: *Аничков Е. Методологические замечания о тексте "Демона"*. С. 276.

⁷⁰Имеется в виду слово *попечительный*. Вторая строка этого двустишия приведена Гоголем по памяти и неточно. См. с. 646—647 тихонравовского издания.

⁷¹Издано в Москве, имеет две части.

⁷²См. примечания М.Л. Гофмана в 1-м томе Полного собрания сочинений (Б-ка Русских Писателей). С. 215.

⁷³См.: *Северные Цветы на 1827 год*. Спб., 1827. С. 338.

⁷⁴Там же.

⁷⁵См. издание 1827 года. С. 161—162.

⁷⁶Сборник "Сумерки" содержит (ненумерованное) посвящение кн. П.А. Вяземскому; издан в Москве.

⁷⁷Издано в Москве; содержит три части (стихотворения, поэмы и проза с перепиской).

⁷⁸См.: *Вестник Европы*. 1809. Ноябрь. Ч. 48. № XXI. С. 28—31.

⁷⁹См.: *Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе*. Спб., 1817. Ч. 2. С. 27—29.

⁸⁰Помимо указанных в тексте, см. в "Собрании образцовых русских сочинений и переводах в стихах". (Спб., 1817. Ч. 6. С. 15—19.)

⁸¹См. на указанной странице: "Вообще не худо иногда справляться с Вестником, а всего чаще с рассудком" (Письмо к Н.И. Гнедичу, конец февраля — начало марта 1817 г.).

⁸²См. прим. № 83.

⁸³См.: Батюшков К.Н. Н.И. Гнедичу. 5 декабря 1811 г.

⁸⁴См.: Льюис Д.Г. Жизнь И. Вольфганга Гёте / Пер. с англ. Спб., 1867. Ч. 2. Кн. 6. Гл. 2 ("Вильгельм Майстер", с. 174—187); Гл. 7 ["Фауст" ("Как писался "Фауст")", с. 240—277]; Горнфельд А.Г. Как работали Гёте, Шиллер и Гейне. М., 1933 (гл. 8, с. 116—134, а также главы 4—5 и 9).

⁸⁵См.: Катков М. Пушкин // Пушкин А.С. Соч.: В 6 т. / Изд. П.В. Анненкова. Спб., 1855; см.: Русский Вестник. Т. 1. Кн. 1—2. С. 155—172 и Т. 2. Кн. 2. С. 281—310.

⁸⁶Это стихотворение было напечатано в "Литературных Прибавлениях к "Русскому инвалиду" на 1837 г." (№ 1. 2-го января. С. 4).

⁸⁷Это стихотворение было напечатано в издании: Карманная книжка для любителей Русской старины и словесности на 1830 г. (Спб., 1830. Ч. 1. № 1. Январь. С. 30—31.)

⁸⁸Изд. Спб.

⁸⁹Изд. Спб.; см. также прим. № 95.

⁹⁰См.: Пушкин А.С. Стихотворения: Элегии (с. 1—35). Разные стихотворения (39—95). Эпиграммы и надписи (99—119). Подражания древним (123—134). Послания (137—172). Подражания Корану (175—189). Спб., 1826.

⁹¹См.: Пушкин А.С. Стихотворения: В 2 ч. (ч. 1 — произведения 1815—1824 гг.; ч. 2 — произведения 1825—1829 гг. и раздел "Стихотворения разных годов").

⁹²Имеется в виду путь к западному романтизму (например, жанр баллады — "Людмила" (1808), имеющая подзаголовок "Русская баллада". Ср. примечание автора: "Подражание Биргеровой Леноре". Повести Жуковского, как правило, являются переводами западных авторов. Ср. "Перчатку" — перевод из Шиллера).

⁹³Об этом свидетельствует пагинация, представляющая собой наложение цикла, выделенного по одним основаниям, на цикл, выделенный по другим основаниям; ср. с. 1—156 и 30—148.

⁹⁴См.: Пушкин А.С. Соч.: В 6 т. / Под ред. и с предисл. П.А. Ефремова. М., 1880. Т. 1. С. VI.

⁹⁵Дата стоит под всеми произведениями, кроме помещенной в начало сборника "Песни про Царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова" (с. 1—31). Далее — от стихотворения "Бородино" до стихотворения "Тучи" — проставлены даты, вмещающиеся в рамки второго периода творчества Лермонтова. См.: Эйхенбаум Б. Творчество Лермонтова: Вступительный очерк // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. Л., 1926. С. X.

⁹⁶См.: Плещеев А.Н. Стихотворения. Спб., 1894. ["Дополнения" — с. 587—591, с повторением тех же разделов с той же пагинацией (первый раздел — 3—23, второй — 27—70 и пр.).]

⁹⁷Например, кроме вариантов "Покуривая, здесь сидим" (берл. изд., с. 306) и "Здесь мы встречаемся... Сидим" (Урна, с. 65); "Мой ум потопит в мгле ночной" (берл. изд., с. 305) и "Мой ум он топит в мгле ночной" (Урна, с. 65) — отличия, в основном, только пунктуационные.

⁹⁸См.: Фет А.А. Полн. собр. стихотворений: В 3 т. Спб., 1901. Т. 1. С. XII—XIII. Об упомянутом здесь влиянии Ап. Григорьева на Фета см.: Фет А. Ранние годы моей жизни. М., 1893. Гл. 18. С. 150—160.

⁹⁹Имеется в виду поэма "Мцыри". Об этом издании см. прим. № 95.

¹⁰⁰См.: Лермонтов М.Ю. Соч.: В 5 т. / Под ред. и с прим. И.М. Болдакова; Изд. Е. Гербек. М., 1891.

¹⁰¹Ср. именно критические принципы изучения истории создания и печатания произведений раннего и зрелого Лермонтова, а также его поэтики, изложенные в предшествовавшей выходу этого издания книге: Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924; в частности, см. главу 1 (юношеские стихи, с. 22—32) и примечания (с. 157—167).

ПРАКТИКА

Пушкин и русский язык
Пушкин – прозаик
Язык „Бориса Годунова“
Наследство XVIII века
в стихотворном языке
Пушкина
Словарь языка Пушкина
Маяковский – новатор языка
О языке исторического
романа



ПУШКИН И РУССКИЙ ЯЗЫК

Тема "писатель и язык" — одна из наиболее характерных для Г.О. Винокура не только с точки зрения "поэтического языкознания", но и с точки зрения истории литературного языка. Писатель и язык его народа, писатель и язык его эпохи, писатель и языковая норма — вот тот круг вопросов, вне которых ученый не видел возможности изучать язык художественной литературы. Разработанная им в книге "Русский язык" (1943; перепечатана в "Избранных работах по русскому языку", с. 11—110) лингво-историческая концепция развития письменного языка в России предусматривает дифференцированный подход к роли поэтического языка относительно нормализаторских устремлений русских просветителей в разные эпохи формирования русской культуры. Тем не менее общей и специфической ее чертой он считал определяющую роль художественной литературы. Ср. высказывание из его доклада "О языке писателя", прочитанного в писательской аудитории в 1939 году (стенограмма находится в домашнем архиве): "В России случилось так, что главными попечителями судеб языка оказались представители художественной литературы, такие, как Тредиаковский, Ломоносов, Карамзин, Пушкин (...) хотя может быть и так, что образцовая норма литературного языка создается не в виде художественной словесности. В основе, например, немецкого литературного языка лежит, с одной стороны, перевод Библии, сделанный Лютером, а с другой стороны, язык канцелярии".

Роль Пушкина Г.О. Винокур выделял особо. И не потому, что Пушкин был предметом его специальных занятий и изучение пушкинского творчества приближало его к решению многих нерешенных проблем в названных выше областях, а потому, что именно Пушкин явился создателем тех норм литературного языка, которые легли в основу его современного состояния. Указывая, что Пушкин достиг этого не только собственным языковым творчеством (т.е. практически), но и своими взглядами на язык, засвидетельствованными большим числом высказываний и теоретических заметок, Г.О. Винокур уделяет здесь главное внимание этим последним. Ему особенно дорого было стремление Пушкина понять "свойства русского языка", совсем не характерное для его современников, и этим пониманием улучшить пользование языком, "организовать" грам-

матические и другие правила в некое единое целое, проникнуть в исторические и этимологические закономерности строя родного языка.

Подчеркивая мысль о необходимости исторического подхода к языку Пушкина в наше время, Г.О. Винокур показывает, как следует относиться к тем фактам, которые изменились в системе современного русского языка с момента, когда его употреблял Пушкин, и приводит афоризм Пушкина, иллюстрирующий его взгляд на ход событий, то сближающих, то отдаляющих друг от друга народный язык и язык "общества"; "Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей". В этом заключается взаимодействие двух героев данной работы: ее автор намечает единственно возможный путь, по которому пошел русский литературный язык благодаря деятельности повелителя, победившего непокорствующую языковую стихию.

Печатается с незначительными сокращениями по первой публикации в книге: А.С. Пушкин. 1837—1937. М.: Учпедгиз, 1937. С. 22—42; перепечатана в издании: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 189—206.

I

Пушкин — одно из самых замечательных явлений русского художественного слова, крупнейший мастер языка и стиля в русской литературе. Пушкин как мастер слова принадлежит не только истории, но и нам, современникам столетней годовщины его смерти... Вполне понятным является обостренный, жадный интерес к языковому мастерству Пушкина в наши дни, когда вопросы культуры речи приобрели такое большое общественное значение, когда борьба за хороший, чистый, действительно народный язык становится знаменем культурной революции. Но для того, чтобы оценить значение Пушкина для языковой культуры современности, нужно изучить язык Пушкина исторически.

Изучение языка отдаленной эпохи, например такого вопроса, как система склонения в эту эпоху, удобнее всего вести исходя из сравнения с языком современности. Но при этом необходимо соблюдать два условия: 1) наблюдаемые несовпадения с теперешним языком нельзя без достаточных оснований объяснить капризом, прихотью или неосведомленностью изучаемого писателя, сразу же называть их ошибками против языка или "поэтической вольностью"; 2) нельзя отрывать язык изучаемого писателя от его исторической обстановки, смотреть на него, как на изолированное единичное явление. При слабой распространенности сведений по истории русского литературного языка часто приходится слышать и читать утверждения, представляющие собой нарушение того или другого из этих условий. Так, нередко поэтической вольностью Пушкина называют то или иное ударение в его

стихах, отличающееся от современного, например в "Деревне":

Дворовые толпы́ измученных рабов,

тогда как такое ударение в существительных женского рода, без переноса на основу во множественном числе, является совершенно обычным в стихотворном языке пушкинской эпохи и более старых периодов. В современном русском языке также известны многочисленные случаи колебания ударения в этой категории слов, преимущественно в косвенных падежах. Мы, например, говорим то *во́дам*, то *во́дам*, то *толпа́м*, то *то́лпам*, то *страна́м*, то *стра́нам*; мы иногда говорим: *се́страми*, *жё́нами*, *ко́сами*, но *слеза́ми*, *волна́ми*, *доска́ми* (возможно также: *во́лнами*, *до́сками*, но такое ударение звучит менее литературно) и т.д.* В живом языке пушкинского времени эти колебания были известны также и в именительном падеже множественного числа, а кроме того, значительно шире был самый круг слов этой категории, способных иметь ударение на флексии. Поэтому в стихотворном языке XVIII и XIX веков мы теперь находим очень много случаев с непривычным для нас ударением отмеченного типа. Ср. другие примеры из Пушкина:

Онегин бы готов со мною
Увидеть чуждые *страны́*.

(Евгений Онегин)

Дробясь о мрачные *скалы́*,
Шумят и пенятся *валы́*...

(Обвал)

Не зная в страхе, что́ сулили
Им тайные *судьбы́*.

(На выздоровление Лукулла)

Где в тишине простых татар *семьи́*...

(Кто видел край...)

Природы перед ним открыты *красоты́*...

(Безверие)

Парнаса блещут *высогы́*...

(Напрасно ахнула Европа...)

и др. Ср. в косвенном падеже:

Опять пошла с *сестра́ми*
Сидеть за воротами.

(Жених)

*См. об этом: Булаховский Л.А. Курс русского литературного языка. Харьков, 1935. С. 172; Грот Я.К. Филологические разыскания. Спб., 1899. Ч. 2. С. 335.

И это не личная особенность языка Пушкина, а явление, широко известное в старой русской поэзии. Ср. у Ломоносова:

Тебя, Богиня, возвышают
Души и тела *красоты*.

(1, 186)¹

Но что *страны* вечерни тмятся,
И дождь кровавых капель льют?

(1, 89)

У Державина:

А то, чему весь мир свидетель:
Твои дела суть *красоты*.

(Видение мурзы)

У Крылова:

Досуг мне разбирать *вины* твои, щенок!

(Волк и ягненок)

У Жуковского:

Чтобы бродить по *высотам* пустынным...

(Орлеанская дева — пролог)

У Грибоедова:

Вам, людям молодым, другого нету дела,
Как замечать девицы *красоты*.

(Горе от ума, I, 456—457)²

У Языкова:

Змеи ужасные шипят...

(Послание к Кулибину)

У Лермонтова:

Уж проходят караваны
Через те *скалы*...

(Спор)

Что вам *судьбы* дряхлеющего мира?..

(На буйном пиршестве...)

и много других.

Следующий пример еще показательнее как ошибка против требований исторического отношения к изучаемому материалу. Когда-то профессор Будде, найдя в лицейских стихах Пушкина выражение *любви не зная бремя*, выводил отсюда следующее правило для индивидуального пушкинского языка: "Винительный падеж одинаково упот-

реб~~и~~телен при глаголе с отрицанием, как и без отрицания”*. Но на самом деле *бремя* здесь вовсе не винительный падеж, а родительный *ий*, как и следует ожидать в данном случае при отрицании. Дело в том, что слова на *-мя* в литературном языке конца XVIII – начала XIX века склонялись, как в живом просторечье, без изменения основы, по образцу именительного падежа. Это относилось даже к таким книжным словам, как *бремя*. Вот несколько примеров:

Но чтобы свободить себя любви от *бремя*...

(Княжнин, Хвастун)

Когда от *бремя* дел случится

И мне свободный час иметь...

(Державин, Благодарность Фелице)

Ср. примеры на слово *пламя*:

В водах и в *пламе* помышляет:

Или умрет иль победит.

(Державин, Осень во время осады Очакова)

И се — зрю зарево кругом,

В дыму и в *пламе* страшну сечу!

(Дмитриев, Освобождение Москвы)

Из *пламя* и света

Рожденное слово.

(Лермонтов, Есть речи — значение...)

Ср. примеры на *темя*:

То к *темя* их прижмет, то их на хвост нанижет...

(Крылов, Мартышка и очки)

Взгляните на шатер Тавриды,

Раскинутый на *теме* гор.

(А. Муравьев, Чатыр-даг)

и т.д.

Даже и сейчас мы иногда в просторечье говорим: У меня *нет время* вместо *нет времени*. Но во время Пушкина это было хотя и убывающее, но все же еще широко распространенное явление литературного языка. Таким образом, прямой ошибкой против требований исторического изучения языка Пушкина является рассмотрение особенностей этого языка как особенностей, принадлежащих лично Пушкину, не связанных с литературным языком его эпохи и среды.

*Будде Е.Ф. О поэтическом языке Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч. / Под ред. С.А. Венгерова. Спб., 1911. Т. 5. С. 243.

II

Можно спросить себя: если бы Пушкину в момент, когда он написал *любви не зная бремя*, какой-нибудь грамматист сказал, что это ошибка, то как отнесся бы к этому указанию Пушкин? Поправил бы он *бремя* на *бремени* или же просто не понял бы поправляющего, потому что, как сказано выше, такие факты, как *бремя* в значении родительного падежа, были для Пушкина вполне привычным явлением? Очень возможно, что как раз по отношению к данному случаю Пушкин последовал бы указанию грамматиста. Более того, положительно известно, что по указанию критики Пушкин исправил в "Руслане и Людмиле" стих, заключавший аналогичный случай. Именно при переиздании "Руслана и Людмилы" в 1828 году Пушкин поправил стих:

На *теме* полнощных гор,

заменяв его следующим:

На *темени* полнощных гор.

В своих черновых критических заметках Пушкин приводит этот случай как одну из ошибок в языке, на которые ему указала критика³. Таким образом, с точки зрения нормативной книжной грамматики родительный падеж *бремя* вместо *бремени* и в пушкинское время считался ошибкой. Но живое употребление в данном случае расходилось с требованиями грамматического книжного стандарта, и хотя Пушкину кто-то и указал на ошибку, но одновременно множество таких же ошибок в литературе того времени не обращало на себя никакого внимания.

Это противоречие объясняется тем, что в пушкинское время влияние нормативной грамматики на литературный язык было гораздо более слабым, чем впоследствии. Поэтому в литературный язык свободнее проникали и легче в нем удерживались такие явления, которые представляют собой уклонение живого разговорного языка от схем книжной грамматики и которые в наше время уже не только на письме, но и в устной речи оставляют впечатление "нелитературности". Это касается в некоторой степени и словарного запаса языка. В начале XIX века в литературном языке находили себе место некоторые такие слова, которые нам теперь кажутся недостаточно литературными, областными и т.д. Но не все нелитературное с нашей точки зрения было нелитературным с точки зрения языковой практики пушкинского времени.

За столетие, отделяющее нас от Пушкина, русский литературный язык пережил ряд изменений, общий смысл которых можно определить приблизительно так: во-первых, более строгое разграничение между литературно правильными и нелитературными формами языка; во-вторых, постепенное устранение резких противоречий между "высоким" и "простым" слогом внутри собственно литературного

языка. Из литературного языка изгоняются разного рода архаизмы и специфические элементы старой книжной речи. Но вместе с тем литературный язык становится гораздо более строгим по отношению к таким фактам языка, преимущественно фонетическим и морфологическим, но в некоторой мере также и лексическим, которые начинают относиться к категории "областных", "простонародных" и т.д. Иначе говоря, процесс опрошения литературного языка, процесс приближения книжного языка к живой разговорной речи сопровождался словарно-грамматической чисткой языка, внедрением в литературную речь грамматического единообразия и нормативной правильности. Так, в литературном языке второй половины XIX века уже трудно встретить такое слово, как *позор* в значении "зрелища", как, например, в "Деревне" Пушкина:

Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде невежества губительный *позор*.

Здесь слово *позор* означает "вид", "зрелище", "картину", как и в следующих стихах "Руслана и Людмилы":

Но между тем какой *позор*
Являет Киев осажденный?

Ср. такое словоупотребление, очень частое в XVIII веке, в стихотворении Державина "Евгению. Жизнь Званская":

Благодарю, что вновь чудес, красот *позор*
Открыл мне в жизни толь блаженной,

а из сверстников Пушкина, например, в "Последней смерти" Баратынского:

Величествен и грустен был *позор*
Пустынных вод, лесов, долин и гор.

Точно так же в послепушкинское время уже трудно встретить в литературном языке такой морфологический архаизм, как *-ья, -ия* в родительном падеже единственного числа прилагательных женского рода вроде пушкинских:

Где ток уединенный
Сребристая волны...

(К Делии)

"Жало мудрых змеи" в "Пророке". Ср. еще у Лермонтова в юношеской драме "Испанцы":

Сын на краю *позорных* могилы...

Но вместе с тем в послепушкинской литературе становится невозможным без специальной мотивировки употребление и таких народных слов, как *вечор* в значении "вчера вечером"; ср., например, у Пушкина в стихотворении "Зимнее утро":

или в "Евгении Онегине" обращение Ольги к Ленскому:

Зачем ввечор так рано скрылись?

(6, XIV)

или в "Скупом рыцаре":

Цвел юноша ввечор, а нынче умер

и т.д. Равным образом в течение XIX века из литературного языка отодвигаются в категории "областных" и "простонародных" фактов языка такие явления, как, например, *испужать* вместо *испугать*. Ср. в "Горе от ума", I, 101: "Я помешал? я *испужал*?" (в Словаре Академии Российской *пугаю* и *пужаю* показаны как равноправные формы*); *ради* вместо *рады* (см. в "Горе от ума", I, 318, слова Чацкого: "Вы *ради*? В добрый час"). Ср. у Пушкина в "Сказке о мертвой царевне", по-видимому, уже с особой фольклорной мотивировкой: "Взять тебя мы все бы *ради*"; *допущать* вместо *допускать* у Пушкина в "Анджело": "И благо верное достать не *допущают*" и т.д. Все подобного рода явления, которые были общими для живого языка дворян-помещиков и крестьянского языка и характеризовали собой известные остатки "патриархальных" отношений между бариним и крепостными, исчезли из русского литературного языка в эпоху развития русского капитализма.

III

В произведениях Пушкина немало таких элементов живого языка его эпохи, позднее получивших привкус "простонародности" или "нелитературности" и постепенно оказавшихся вытесненными из границ литературного языка... Вот некоторые типичные случаи этого рода.

У русских писателей XVIII века очень часто встречается написание -ы в окончании именительного и винительного падежа множественного числа слов среднего рода в положении без ударения вместо грамматически правильного -а, например: *гнезды, чернилы, чувства, блюда, бревны, заревы, обстоятельства, румяны, яйца, солнцы, светилы, кольца, письма* и др. Соответствующие случаи без труда можно найти на любой странице сочинений Сумарокова, Державина, Фонвизина, Карамзина и др. Ограничусь поэтому одним-двумя примерами. В "Недоросле" Фонвизина (д. II, явл. 2) Милон говорит о Митрофане: "Я воображаю все его *достоинствы*". В "Письмах русского путешественника" Карамзина находим: "...трактирщик пришел сказать мне, что через полчаса запрут городские *вороты*" (письмо из курляндской корчмы 1 июня 1789 года)⁴. У Державина в стихотворении "Утро" нахо-

*1793. Ч. 4. Строка 1170.

дим: "И блещут чуды чрева белизной". Окончание *-ы* в этой форме (в мягком различии соответственно *-и*, например: *сокровищи*, *бедствии*) возникло в живой речи по аналогии с мужским и женским склонением, причем эта аналогия облегчалась неясным произношением гласной в безударном конечном слоге. В пушкинское время отражение такого произношения на письме встречается еще очень часто, преимущественно в словах без специфической книжной окраски. Например, у Грибоедова: "Помилуйте, мы с вами не *ребяты*" ("Горе от ума", III, 215). У Пушкина нельзя встретить такое окончание в книжных словах, вроде *чувство* или *достоинство*, но в словах обиходных *-ы* в окончании слов указанной категории у Пушкина является очень частым как в стихах, так и в прозе; причем в большинстве случаев в соответствующих словах Пушкин пишет последовательно *-ы* и параллельные написания с *-а* представляют собой очень редкое исключение. Вот несколько примеров из "Евгения Онегина":

И за столом у них гостям
Носили *блюды* по чинам.

(2, XXXV)

Мелькали *селы*; здесь и там
Стада бродили по лугам...

(2, I)

Закр*ыты* ставни, ок*ны* мелом
Забелены.

(6, XXXII)

Обманы, сплетни, ко*льцы*, слезы...

(4, VIII)

Иль длинной сказки вздор жив*ой*,
Иль пись*мы* девы молод*ой*.

(8, XXXVI)

Ср. в Дубровском: "Ок*ны* во флигеле были загорожены деревянною решеткою" (гл. I); "Живописец представил ее облокоченную на пер*илы*" (гл. VI); "Несколько троек, наполненных разбойниками... приезжали в сел*ы*, грабили помещичьи дома и предавали их огню" (гл. VII); "Дубровский велел запереть в*ороты*" (гл. XIX). Ср. в "Цыганах":

Железо куй — иль песни пой
И сел*ы* обходи с медведем.

В "Бахчисарайском фонтане":

Опустошив огнем войны
Кавказу близкие страны
И сел*ы* мирные России.

Такого рода формы встречаются на всем протяжении творчества Пушкина и являются в нем очень устойчивыми. В печати друзья – редакторы и корректоры Пушкина – часто заменяли это -ы на -а, и в этом им следуют иногда печатные издания сочинений Пушкина до сих пор. Однако пушкинские рукописи непреложно свидетельствуют, что сам Пушкин не замечал в своем языке этого отступления от нормативной грамматики и во всяком случае не пытался от него избавиться.

Подлинные рукописи Пушкина дают возможность установить в его языке также ряд других нарушений книжной грамматической правильности в склонении. Так, например, Пушкин пишет: "С семинаристом в желтой *шале*" ("Евгений Онегин", 3, XXVIII). "Хранил он в *памяте* своей" (там же, 1, VI). "И я – при *мысли* о Светлане" (5, X). Во всех этих случаях в подлиннике на конце "ять". Ср. в "Дубровском": "Маленький человек в кожаном картузе и фризовой *шинеле* вышел из телеги" (гл. I); "Молодой человек в военной *шинеле* и в белой фуражке вошел к зрителю" (гл. XI); "Дубровский лежал на походной *кровате*" (гл. XIX). Это, конечно, не просто "орфографические ошибки", а написания, свидетельствующие о том, что в языковом сознании Пушкина склонение слов женского рода на -ь в предложном падеже подчинялось аналогии склонения на -а, -я, как это часто встречается в народных говорах.

Не менее устойчивой морфологической особенностью в языке Пушкина является употребление косвенных падежей личного местоимения 3-го лица без начального и после предлогов, например: "Меж *ими* все рождало споры..." ("Евгений Онегин", 2, XVI); "Между *ими* находились и башкирцы, которых легко можно было распознать по их рысьим шапкам и по колчанам" ("Капитанская дочка", гл. VII); "По делу спорного имени между *им*, поручиком Дубровским, и генерал-аншефом Троекуровым" ("Дубровский", гл. I); "Высылать к *ему* моих людей с повинной" (там же); "Вдруг между *их*, свиреп, от злости бледен, Является Иуда Битяговский" ("Борис Годунов") и многие другие. Как известно, подобное употребление косвенных падежей от *он* широко распространено в языке масс.

Не задаваясь целью исчерпать в этой статье соответствующие факты пушкинского языка, ограничусь приведением еще некоторых примеров таких явлений в языке Пушкина, которые сейчас представляются неправильными или, по крайней мере, недостаточно литературными. Так, слово *сосед* во множественном числе Пушкин часто употреблял в форме *соседы*, *соседов*. Например, в "Барышне-крестьянке": "И стал почитать себя умнейшим человеком во всем околотке, в чем и не прекословили ему *соседы*, приезжавшие к нему гостить с своими семействами и собаками". Часто встречаем у Пушкина родительный падеж от слова *день* в форме *дни*, например: "Шабашкин... с того же *дни* стал хлопотать по замышленному делу" ("Дубровский", гл. I). Ср. у Грибоедова ("Горе от ума", II, 12): "Ешь три часа, а в три *дни* не

сварится". Ср. у Карамзина в "Письмах русского путешественника": "Через три дни, друзья мои, выеду из Женевы"⁵ и т.д. Встречается иногда у Пушкина употребление предиката в мужском роде при подлежащем *дитя*:

Но, шумом бала утомленный,
И утро в полночь обратя,
Спокойно спит в тени блаженной
Забав и роскоши дитя.

(Евгений Онегин, 1, XXXVI)

Ср. слова Савельича в "Капитанской дочке" (гл. I): "Кажется, *дитя умыт, причесан, накормлен*". Этот пример, следовательно, ошибочно было бы толковать как стилизацию речи крепостного. Очевидно, в ряде случаев речь самого Пушкина характеризуется такими же отступлениями от нашей нормы литературного языка, что и речь Савельича. Употребление предикативного слова в мужском роде при подлежащем *дитя* засвидетельствовано стихотворением Державина "Спящий Эрот":

На полянке роз душистой
Спал прекрасное дитя.

Этот пример особенно интересен тем, что рядом с предикатом в мужском роде стоит определение в среднем роде: *прекрасное*. В числе других особенностей языка Пушкина того же характера укажу, например, на гораздо более широкое употребление, сравнительно с нашим современным языком, форм родительного падежа единственного числа слов мужского рода на -у, например: "Он был лет сорока, *росту среднего, худощав и широкоплеч*" ("Капитанская дочка", гл. II). Ср.: "Признаться: *вкусу* очень мало У нас и в наших именах" ("Евгений Онегин", 2, XXIV). Ср. еще: "Однажды летом у порогу Поникшей хижины своей..." (стихотворение "Русалка", 1819). См. материал по этому поводу у Будде*. Интересен следующий случай в "Евгении Онегине" (4, XLIX). Сначала Пушкиным в чистовой рукописи было написано:

Но куча будет там *народа*
И всякого такого *сброда*⁶.

Затем в обоих рифмующихся словах Пушкин поправил букву *а* на *у*. Укажу далее, что Пушкин постоянно писал *покаместь*, а не *покамест*, например: "Покаместь у нас будут исправники заодно с ворами, до тех пор не будет он пойман" ("Дубровский", гл. XIII). Вместо *помощь* Пушкин часто писал, в соответствии с народным произношением, *помочь*, например: "...*помочь* Нужна моим усердным воеводам" ("Борис

*См.: Будде Е.Ф. Опыт грамматики языка А.С. Пушкина. Спб., 1904. Ч. 1: Этимология. Отдел 1: Словоизменение. Вып. 1: Склонение имен существительных. С. 37—41.

Годунов”); “Каким образом окажете вы мне *помочь*?” (“Дубровский”, гл. XV). Пушкин всегда писал *скрыпка*, *ярмонка*, *крылос* (клирос), *анбар* и т.д.

Этого материала достаточно для того, чтобы судить о степени зависимости Пушкина от живого языка своего времени и своей среды. Употребление таких форм, которые сейчас лежат за границами литературного языка, и для того времени представляло собой большей частью отступление от нормативной грамматики. Но было бы совершенно ошибочно заключать на основании всех этих примеров, будто Пушкин, автоматически воспроизводя в своей речи привычные формы грамматически не обработанного и окончательно не утвердившегося языка, был равнодушен к самой необходимости выбора и шлифовки грамматических средств. В особенности же опасно было бы усматривать в приведенных примерах свидетельство того, что Пушкин вообще не считался с требованиями грамматики и не понимал их принудительности для литературного языка. На этом вопросе нужно остановиться подробнее.

IV

Дело в том, что у Пушкина есть такие строки, которые с первого взгляда могут быть поняты как оправдание грамматического “анархизма” в литературном языке. Кто не помнит знаменитой XXVIII строфы третьей главы “Евгения Онегина”?

Не дай мне бог сойтись на бале	Быть может, на беду мою,
Иль при разъезде на крыльце	Красавиц новых поколенье,
С семинаристом в желтой шале	Журналов вняв молящий глас,
Иль с академиком в чепце!	К грамматике приучит нас;
Как уст румяных без улыбки,	Стихи введут в употребление;
Без грамматической ошибки	Но я... какое дело мне?
Я русской речи не люблю.	Я верен буду старине.

В своих письмах Пушкин не раз выступает за предоставление большей “свободы” русскому литературному языку. Особенно интересно в этом отношении письмо Пушкина к историку и драматургу Погодину по поводу написанной последним исторической драмы “Марфа Посадница”. В этом письме (ноябрь 1830 года) Пушкин пишет: “Одна беда: слог и язык. Вы неправильны до бесконечности. И с языком поступаете, как Иоанн с Новым-городом. Ошибок грамматических, противных духу его – усечений, сокращений – тьма. Но знаете ли? и эта беда не беда. Языку нашему надобно воли дать более (разумеется, сообразно с духом его). И мне ваша свобода более по сердцу, чем чопорная наша правильность”. Для правильного понимания этих заявлений Пушкина необходимо понимать их связь с литературной борьбой 20–30-х годов XIX века, в которой вопросам языка принадле-

жало исключительно большое место. Пушкин в этих заявлениях восстает не против правильности вообще, а против той "правильности", которая насаждалась в его время писателями определенной стилистической школы. Это были в отношении языка эпигоны карамзинизма, писавшие гладко и грамматически правильно, но стереотипным, выточенным языком, в котором забота о внешней формальной безупречности поглощала все остальное.

Рецензируя одно из таких эпигонских произведений, "Литературная газета" (орган пушкинской литературной группы) писала: "...язык довольно чистый, но чистоты столь приторной, столь бесцветной, что готов бы обрадоваться пятнышку, лишь бы найти в нем признак жизни"*.

"Грамматические ошибки", о которых с такой симпатией говорит Пушкин в вышеприведенных заявлениях, — это те же "пятнышки", по которым заставляет тосковать "Литературную газету" аккуратный, прилизанный, мертвый язык эпигонской литературы 20–30-х годов. Совершенно ясно, что Пушкин и его группа борются не против правильного употребления грамматических форм, а против мнимой "правильности", основанной на узком, ограниченном понимании того, что является допустимым и что является недопустимым в литературном языке.

Пушкин прежде всего требовал для литературного языка свободы от стеснительных требований так называемого "хорошего тона" с его совершенно условными, произвольными нормами. В одной из своих критических заметок, не опубликованных при его жизни, Пушкин дает злую сатиру на эту "бонтонную" критику: "Если б Недоросль, — пишет Пушкин, — сей единственный памятник народной сатиры, Недоросль, которым некогда восхищалась Екатерина и весь блестящий двор, если б Недоросль явился в наше время, то в наших журналах, посмеясь над правописанием Фонвизина, с ужасом заметили бы, что Простакова бранит Палашку канальей и собачьей дочерью**, а себя сравнивает с сукою (!!). "Что скажут дамы! воскликнул бы критик, ведь эта комедия может попасться дамам!" В самом деле страшно! Что за нежный и разборчивый язык должны употреблять господа сии с дамами! Где бы, как бы послушать! А дамы наши (бог им судья!) их не слушают и не читают..."⁷

Чрезвычайно важно отметить, что, по словам Пушкина, ни ему самому, ни светским дамам его времени этот нежный и разборчивый язык журналистов неизвестен. Об этом же речь идет в одной из пропущенных строф восьмой главы "Евгения Онегина"⁸:

*Литературная газета. № 36. 1830. <С. 8> // Литературная газета, издаваемая бароном Дельвигом. Т. 1. Разд.: Библиография. С. 292.

**Вероятно, те же мысли приходили Пушкину в голову, когда он писал в "Дубровском": "...чтоб он у меня за моими девушками не осмелился волочиться, не то я его, собачьего сына..." (слова Троекурова) и в "Капитанской дочке": "Нечего сказать: добру наставил, собачий сын" (слова Савельича о мосье Бопре).

В гостиной светской и свободной
Был принят слог простонародный
И не пугал ничьих ушей
Живую странностью своей:
(Чему наверно удивится

Готовя свой разборный лист,
Иной глубокий журналист;
Но в свете мало ль что творится,
О чем у нас не помышлял,
Быть может, ни один Журнал!)

”Великосветским” претензиям журналистики Пушкин противопоставляет понятие ”просто хорошего общества”. ”...Нашим литераторам, — пишет Пушкин в черновых заметках, — хочется доказать, что и они принадлежат высшему обществу... не лучше ли было бы им постараться по своему тону и своему поведению принадлежать просто к хорошему обществу (...) Но не смешно ли им судить о том, что принято или не принято в свете, что могут и чего не могут читать наши *паркетные* дамы, какое выражение принадлежит гостиной (или будуару, как говорят эти господа) (...) Почему им знать, что откровенные оригинальные выражения простолюдинов повторяются и в высшем обществе, не оскорбляя слуха — между тем как чопорные обиняки провинциальной вежливости возбудили бы только общую невольную улыбку”⁹. Ср. с этим следующее замечание Вяземского, единомышленника Пушкина, по вопросу о ”приличии” в языке: ”Порядочный лакей, т.е. что называется — *un laquais endimanché**, точно может быть постыдится сказать: *воняет*, но порядочный человек, т.е. благовоспитанный, смело скажет это слово и в великосветской гостиной и перед дамами. Известно, что люди высшего общества гораздо свободнее других в употреблении собственных слов: жеманство, чопорность, щепетильность, оговорки — отличительные признаки людей, не живущих в хорошем обществе, но желающих корчить хорошее общество”^{**}.

Итак, вооружаясь против ”чопорности” и ”мертвой правильности” в языке, Пушкин защищает свободу языка от условных классовых стеснений, налагавшихся на язык мещанскими и бюрократическими подражателями великосветских салонов. Было бы в корне неверно на основании приведенных замечаний Пушкина представлять себе дело так, будто свобода, которой требовал Пушкин для языка, означала равнодушие, отсутствие заботливости по отношению к языку, пренебрежение правильностью в языке. Пушкин всю свою сознательную

*То есть наряженный по-праздничному.

**Вяземский П.А. Ревизор: Комедия, соч. Н. Гоголя. Спб., 1836 // Полн. собр. соч. Спб., 1879. Т. 2. С. 264—265. Это замечание Вяземского направлено против Булгарина, который возмущался по поводу слова *воняет* в ”Ревизоре” Гоголя. Сам Гоголь отвечал Булгарину известной характеристикой провинциального дамского языка в ”Мертвых душах” (гл. VIII): ”Ни в каком 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 не хорошо ведет себя”, или что-нибудь вроде этого” (Гоголь Н.В. Сочинения: В 7 т. / Под ред. Н. Тихонравова. М., 1889. Т. 3. С. 157).

жизнь звал писателей своего времени учиться хорошему и правильно-му русскому языку. Но в решении вопроса о том, в чем же именно заключается истинная правильность языка, Пушкин шел собственной дорогой и ближе всех своих современников стоял к той точке зрения, которая остается практически полезной и для нашего времени.

V

Свое отношение к грамматике Пушкин запечатлел в следующем известном афоризме: "Грамматика не предписывает законов языку, но изъясняет и утверждает его обычаи"¹⁰. Этот тезис, сам по себе, конечно, бесспорный, для пушкинской эпохи имел большой практический смысл. Это было время очень слабого распространения грамматических знаний и одновременно очень строгой придирчивости к языку литературных произведений. Сохранился малоправдоподобный, но сам по себе очень характерный анекдот о Баратынском, который будто бы спросил однажды у Дельвига в серьезном разговоре: "Что ты называешь родительным падежом?"* Вероятно, немало анекдотов в этом роде можно было бы собрать в то время, если бы кто-нибудь из мемуаристов задался этой целью. Во всяком случае, анализируя придирчивые замечания критики о языке "Евгения Онегина", критики, ссылавшейся на "старинные грамматики", Пушкин пришел к такому заключению: "Люди, выдающие себя за поборников старых грамматик, должны были бы по крайней мере иметь школьные сведения о грамматиках и риториках — и иметь хоть малое понятие о свойствах русского языка"¹¹. Пушкин, как видим, не ограничивается указанием на необходимость знать школьную грамматику, — он хочет, чтобы критики имели "хоть малое понятие о свойствах русского языка", потому что именно этими свойствами должны определяться грамматические правила, а не наоборот.

В последнем замечании Пушкина речь идет о статье в журнале "Атеней" (1828, № 4), посвященной разбору четвертой главы "Евгения Онегина". В этой статье содержится множество мелких и большей частью неосновательных придирок к отдельным грамматическим формам и к отдельным выражениям, употребленным Пушкиным в четвертой главе "Евгения Онегина". Например, по поводу стиха:

Два века ссорить не хочу (4, 33)

критик "Атеней" замечал: "Кажется, есть правило об отрицании *не*: а то вместо ссорить кого выйдет — много ли времени"¹². Критик хотел сказать, что несоблюдение правила о замене винительного падежа родительным при отрицании придает употребленному Пушкиным винительному падежу (*два века*) временное значение, т.е. будто бы при-

*Керн А.Л. Воспоминания. Л., 1929. С. 286, 328.

веденный стих можно понять так: не хочу ссорить — неизвестно кого — в течение двух веков. Пушкин совершенно резонно отвечает на эту придирку: "Что гласит грамматика? Что действительный глагол, управляемый отрицательной частицей, требует уже не винительного, а родительного падежа. Например: я не пишу стихов. Но в моем стихе глагол *ссорить* управляем не частицей *не*, а глаголом *хочу*. Ergo правило сюда нейдет. Возьмем, например, следующее предложение: Я не могу вам позволить начать писать... *стихи*, а уж, конечно, не *стихов*. Неужто электрическая сила отрицательной частицы должна пройти сквозь всю эту цепь глаголов и отозваться в существительном? Не думаю"¹³.

Надо ли говорить, что в этом споре прав был Пушкин, а не его критик. Но нелишним будет заметить, что ссылка Пушкина на грамматику ("Что гласит грамматика") была неточна. Популярная грамматика того времени в этом вопросе, несомненно, разбиралась хуже Пушкина. Так, в "Пространной русской грамматике" Николая Греча сказано: "Падеж родительный полагается и тогда, когда наречие отрицательное находится перед глаголом, предшествующим управляющему глаголу, например: *не хочу читать книг; не люблю терять времени*"*. Как известно, современная грамматика не следует этим решительным формулировкам о замене винительного родительным при отрицании. Во всяком случае Пушкин совершенно верно заметил, что чем больше расстояние между отрицанием и дополнением, тем труднее поставить это дополнение в родительном падеже**. Таким образом, задавая свой вопрос "Что гласит грамматика?", Пушкин апеллировал не столько к книге, сколько к живому языковому закону (в черновике этой заметки вариант: "Грамматика наша еще не пояснена"¹⁴), выводил свое правило на основании эмпирического смыслового анализа, следуя примеру своих предшественников в обработке русского литературного языка — Ломоносова и Карамзина.

Не менее интересен ответ Пушкина на другое замечание его критика, относящееся к стихам:

Так одевает бури тень

Едва рождающийся день.

(4, XXIII)

"Трудно понять, — писал критик по поводу этих стихов, — кто кого одевает: тень ли бури одевается днем, или день одевается тенью?"¹⁵ Ответ Пушкина гласит: "Там где сходство именительного падежа с винительным может произвести двусмыслие, должно по крайней мере писать все предложение в естественном его порядке (*sine inversione*)"¹⁶, т.е. без инверсии. Этим замечанием, основанным на живом, эмпирическом чувстве законов языка, Пушкин снова

*Спб., 1834. С. 266.

**См.: Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1928. С. 344.

опровергает долгое время державшееся, но неосновательное мнение, будто порядок слов в русском языке лишен всякого грамматического значения.

Обдумывая свой ответ критику из "Атеней", Пушкин, по-видимому, увлекся грамматическими соображениями. Он набросал ряд путных заметок, которые проникнуты общим стремлением вывести грамматический закон из эмпирического смыслового анализа фактов живого языка. Очень интересна следующая заметка Пушкина: "Многие пишут *юпка*, *сватьба* вместо *юбка*, *свадьба*. Никогда в производных словах *т* не переменяется на *д*, ни *п* на *б*, а мы говорим *юбочница*, *свадебный*"¹⁷. Эта заметка замечательна как образец правильного разграничения фактов истории языка от фактов языка в живом употреблении. С исторической точки зрения, конечно, более "правильными" написаниями были бы написания *юпка* через *п* (франц. *jure*), *сватьба* (сват, сватать), и Пушкин, разумеется, это понимал. Но раз случилось так, что в производных словах по тем или иным причинам (по каким — сейчас неважно) возникли в основе звонкие согласные вместо первоначальных глухих (*юбочница*, *свадебный*), то сохранение этимологических глухих согласных в написании основных слов действительно шло бы вразрез с последовательно выдерживаемым русской орфографией морфологическим принципом. В своей заметке Пушкин и формулирует этот принцип, желая сказать, что корневой согласный в основном и производном словах во всяком случае должен писаться одинаково. Грамматические утверждения Пушкина — это не догматические предписания языку, основанные на каких-либо отвлеченных соображениях, а выводы из анализа живых фактов языка, взятых в их взаимной связи, в "системе", как сказали бы теперь.

Из всего этого следует тот вывод, что Пушкин не мог не придавать грамматической правильности того значения, которое ей в действительности принадлежит в литературном языке. Более того, в следующих замечательных строчках Пушкин и прямо формулировал принудительность требований грамматики для того, кто пользуется литературным языком: "Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы"¹⁸.

Принятое им правило Пушкин неукоснительно применял и к самому себе. "Вот уже 16 лет, — пишет Пушкин в связи с предыдущими замечаниями, — как я печатаю, и критики заметили в моих стихах 5 грамматических ошибок (и справедливо)... Я всегда был им искренно благодарен и всегда поправлял замеченное место"¹⁹. Одна из этих ошибок ("На теме полунощных гор") указана уже выше. Другие ошибки следующие. В "Кавказском пленнике" первоначально Пушкин написал:

Остановлял он долго взор
На отдаленные громады.

По указанию критика Пушкин в следующем издании исправил и первый из этих стихов:

Вперял он любопытный взор,

оправдав этим винительный падеж во втором стихе, хотя и получился галлицизм *вперять на* вместо правильного *вперять в* (ср. в "Горе от ума": "*В науки он вперит ум, алчущий познаний*")²⁰. В одном из примечаний к "Полтаве" первоначально читалось: "Мазепа в самом деле сватал свою крестницу, но *был отказан*". Впоследствии Пушкин поправил: *но ему отказали*. В стихотворении "Буря" (1825) был стих:

И ветер воил и летал,

в котором Пушкин, следуя живой грамматической аналогии (*выть – вою*), поставил *воил* вместо *выл*. Впоследствии стих был исправлен так:

И ветер бился и летал.

Наконец, в "Борисе Годунове" известные стихи из монолога Пимена:

Он говорил *игумну* и всей братьи

и

А грозный царь *игуном* богомольным

в рукописи были написаны так:

Он говорил *игумену* и братьи

и:

А грозный царь *игуменом* смиренным.

По совету кого-то из друзей Пушкин поправил *игумену*, *игуменом* на *игумну*, *игуном*²¹. Но этот совет был очень неудачен, потому что формы *игумену*, *игуменом* более правильны, чем варианты с беглой гласной. Академик Корш по этому поводу правильно указывал, приводя разбираемую заметку Пушкина: "Эта заметка поучительна тем, что дает нам мерку для оценки языка Пушкина сообразно с тогдашними понятиями о правильности русской речи: критики за целые 16 лет указали в стихотворениях Пушкина только пять ошибок, в числе которых значится *игумену* вместо *игумну*... а он верит этим судьям"^{*}. Таким образом, стараясь писать всегда правильно, заботясь

^{*}Корш Ф.Е. Разбор вопроса о подлинности окончания "Русалки" Пушкина по записи Д.П. Зуева // Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН. М., 1898. Т. 3. Кн. 3. С. 707–708.

о правильности своего языка, Пушкин порой склонен был следовать даже неправильным указаниям своих критиков.

VI

Остается решить, где тот языковой материал, посредством анализа которого можно установить действительные "свойства" русского языка, найти истинный критерий для решения вопроса о правильности речи. Пушкин оставил ответ на этот вопрос и в своих теоретических заметках, и в своем собственном языковом творчестве. Но нужно правильно понимать смысл этого ответа. Пушкин писал: "Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований. Альфиери изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвириям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком"²². Неправильно было бы понимать эти заявления как призыв к превращению литературного языка в крестьянское или мещанское просторечие. Во-первых, такому пониманию противоречит язык самих произведений Пушкина. В языке Пушкина много демократических "простонародных" элементов, но нигде Пушкин не покидает целиком почву того литературного языка, который был дан ему его эпохой, средой и традицией, нигде Пушкин не подлаживается под речь "простого народа". В "Материалах для биографии Пушкина", собранных Анненковым, сохранился любопытный вариант замечания Пушкина о языке московской просвири. Анненков говорит о Пушкине: "...он советовал учиться русскому языку у старых московских барынь, которые никогда не заменяют энергических фраз: *я была в девках, лечилась* и т.п. жеманными фразами: *я была в девицах, меня пользовал* и пр. ..."*. Старая московская барыня Пушкина — тип хорошо нам известный по литературным изображениям Грибоедова (Хлестова в "Горе от ума"), Льва Толстого (Марья Дмитриевна Ахросимова в "Войне и мире") и пр. Нет сомнения, что Пушкин живо чувствовал историческую связь между языком подобной старой московской барыни и языком московской просвири.

Во-вторых, в приведенных заметках Пушкина, в сущности, вовсе не говорится о замене одного языкового уклада другим. Пушкин говорит: "Разговорный язык простого народа... достоин также глубочайших исследований"; "Не худо нам иногда прислушиваться к московским просвириям"²³. Ограничительные нотки здесь слышатся вполне отчетливо. Товарищ Пушкина по литературной работе Вяземский указывал по поводу этих призывов Пушкина учиться рус-

*Анненков П.В. Пушкин: Материалы для его биографии и оценки его произведений.

скому языку у просвирен: "Нужно иметь тонкое и разборчивое ухо Пушкина, чтоб удержать то, что́ следует, и пропустить мимо то, что́ не годится"* . Не подлежит никакому сомнению, что так называемая "простонародная" стихия русского языка представляла собой для Пушкина лишь основу литературного языка, но не исчерпывала его целиком и не подменяла его собой. Пушкина влекло в народной речи не пристрастие к экзотике областной, "мужицкой" лексике и грамматике, а правильное убеждение в том, что основным материалом для создания общенационального русского языка должна послужить речь народная. В этом отношении Пушкин был несомненным последователем Ломоносова и довел до конца начатое тем дело.

Ближайшие учителя Пушкина в области литературного языка, прежде всего Карамзин, сознательно порывали остатки своей связи с народом в языке, считая, что этим они способствуют европеизации русской культуры. Бессознательно они тоже пользуются многими так называемыми "простонародными" элементами в своем языке, но в своей языковой теории резко отмежевываются от всего "низкого", "грубого", "неизящного". Между тем Пушкин в своей языковой теории как бы делает сознательные выводы из того, что ему было дано историй. В письмах к Гроту Плетнев упоминал, что Пушкин и Дельвиг гордились тем, что родились в Москве, и утверждали, что "тот из русских, кто не родился в Москве, не может быть судьей ни по части хорошего выговора на русском языке, ни по части выбора истинно русских выражений"***.

Но это московское просторечье, своей исторической связью с которым гордился Пушкин, не было для него самодовлеющей ценностью. Делая в 1825 году беглый очерк истории русского языка, Пушкин писал: "Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей"²⁴.

В этой стихии, по мысли Пушкина, свободно умещались и лексические заимствования из западноевропейских языков, отражавшие процесс европеизации русской культуры и русского быта. Французский язык всегда оставался для Пушкина образцом делового языка образованности, и он понимал, что в этой области русский язык не может миновать влияния французского. По этому поводу Пушкин писал: "Дай бог ему (русскому языку. — Г.В.) когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного, точного языка прозы — т.е. языка мыслей)"²⁵. Пушкин даже поощрял галлицизмы Вяземского, оправдывавшего офранцуженные обороты речи в языке русской критики тем,

*Вяземский П.А. Взгляд на литературу нашу после смерти Пушкина // Полн. собр. соч. (1827—1851). СПб., 1879. Т. 2. С. 361.

**Плетнев П.А. Письмо Я.К. Гроту. 16 марта 1849 г. // Переписка Я.К. Грота с П.А. Плетневым / Изд. К.Я. Гротом. СПб., 1896. Т. 3. С. 400.

что "новые набеги в области мыслей требуют часто и нового порядка"*.

Но все же Пушкин был очень строг к таким погрешностям в русском языке, которые возникали в результате механического перенесения иноязычных грамматических свойств на русскую почву. В языке самого Пушкина немало галлицизмов, но несомненно, что он старался от них освободиться. Так, в первом издании первой главы "Евгения Онегина", в строфе XXX, с примечанием автора: "непростительный галлицизм", было напечатано:

Грустный, охладелый
И нынче иногда во сне
Они смущают сердце мне²⁶.

При перепечатке эта нерусская конструкция (обособление, не относящееся к подлежащему) была устранена:

Грустный, охладелый
Я все их помню, и во сне

и т.д.

Так, следовательно, понимал Пушкин задачу организации литературной речи на основе народного языка. Но нужно сказать, что русская образованная речь второй половины XIX века... была очень далека, по существу, от пушкинского идеала слияния книжной и народной речи. Этот идеал осуществлялся в известной мере в беллетристике; но бытовой, деловой и научный язык образованных слоев общества действительно потерял последние остатки связи с народным языком и не раз стоял перед опасностью полного вырождения в чиновничий и интеллигентский жаргон. Сейчас... все препятствия к слиянию языка образованности и повседневного языка масс устранены. Книжный язык, переставая быть достоянием узкой социальной среды, в то же время становится доступным для влияния со стороны народной речи. Это сближение разнородных языковых элементов, начавшееся стихийно, поднимает целый ряд важных вопросов языковой политики... По-новому ставится вопрос о грамматической правильности, о пределах допустимости тех и других элементов в общем составе литературного языка, о принципах отбора лексических и грамматических материалов. Поэтому языковая деятельность Пушкина, который сто лет тому назад, в совершенно другой культурной обстановке, со всей глубиной, присущей его замечательной личности, продуктивно ставил и разрешал спорные вопросы, приобретает в наши дни значение поучительного исторического примера и прекрасного образца.

*Вяземский П.А. О разборе трех статей, помещенных в записках Наполеона, написанном Денисом Давыдовым // Полн. собр. соч. (1810—1827). Спб., 1878. Т. 1. С. 197.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Здесь и в следующем примере цитируется издание: *Ломоносов М.В.* Соч.: В 4 т. / С объяснительными примечаниями М.И. Сухомлинова. Спб., 1891—1898. На с. 186 — "Ода Ее Императорскому Величеству Всепресветлейшей, Державнейшей Великой Государыне императрице Елисавете Петровне..."; на с. 89 — "Ода на прибытие Ее Величества Государыни Императрицы Елисаветы...".

²Здесь и далее цитируется издание: *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. Спб., 1911—1917. Т. 2. (Б-ка Русских Писателей). Указываются номера действия и строки.

³См.: *Пушкин А.С.* <Опровержение на критики...>; 11, 148.

⁴*Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. М., 1980. С. 35.

⁵Там же. С. 269.

⁶См. 6, 600.

⁷*Пушкин А.С.* <Опровержение на критики...>; 11, 155.

⁸6, 627.

⁹Ссылку см. (включая прим. Пушкина) по: *Пушкин А.С.* Наброски письма в редакцию "Литературной Газеты" // Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 5. С. 301.

¹⁰12, 180.

¹¹*Пушкин А.С.* <Ответ на статью в журнале "Атеней">; 11, 72.

¹²См.: Евгений Онегин: Роман в стихах... Гл. IV и V / Рец. за подписью: В (М.А. Дмитриев). Спб. С. 83.

¹³*Пушкин А.С.* <Опровержение на критики...>; 11, 147.

¹⁴*Пушкин А.С.* <Ответ на статью в журнале "Атеней">; 11, 71.

¹⁵См. прим. № 12 (рецензия в "Атенее").

¹⁶*Пушкин А.С.* <Ответ на статью в журнале "Атеней">; 11, 71.

¹⁷*Пушкин А.С.* <Опровержение на критики...>; 11, 148.

¹⁸*Пушкин А.С.* Письмо к издателю "Московского Вестника"; 11, 66.

¹⁹*Пушкин А.С.* <Опровержение на критики...>; 11, 148.

²⁰Из монолога Чацкого "А судьи кто?"; I, 379.

²¹См.: *Пушкин А.С.* <Опровержение на критики...>; 11, 148.

²²Там же. С. 148—149.

²³Разрядка в обоих случаях принадлежит Г.О. Винокуру.

²⁴*Пушкин А.С.* О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова; 11, 31.

²⁵*Пушкин А.С.* П.А. Вяземскому. 13 июля 1825 г. Михайловское; 13, 187.

²⁶6, 644.

ПУШКИН — ПРОЗАИК

Эта ранняя работа представляет собой главу из книги Г.О. Винокура "Культура языка", и соответственно проза Пушкина рассматривается здесь не только с точки зрения словесно-художественного творчества, но и с точки зрения языковой культуры вообще. На примере прозы Пушкина обосновывается и сама правомерность такой постановки вопроса.

"Прозой" — вслед за самим Пушкиным — автор называет в данном случае и художественные прозаические произведения, и эпистолярное наследие поэта, уделяя в этой работе преимущественное внимание последнему и показывая стилистическое единство писем,

которые явились фактом биографии Пушкина-человека, и писем, которые явились плодом воображения Пушкина-художника. Г.О. Винокур характеризует пушкинскую эпоху как время, когда поэтическое творчество было ярким знаменем социально-культурной лингвистической работы, и считает, что благодаря Пушкину наступила золотая пора русской культуры: она впервые заговорила на собственном языке. Знаменательны слова из письма Чаадаева к Пушкину (от 1831 года, оригинал на французском языке), которые приводятся в работе: "Пишите мне по-русски. Вам не следует говорить на ином языке, кроме языка вашего призвания".

Эпистолярная проза Пушкина, по мнению Г.О. Винокура и других исследователей пушкинистов, была творческой лабораторией Пушкина-повествователя. Одновременно (и справедливо) источником основных стилистических особенностей творчества Пушкина считается его поэзия. Так возникает неповторимый и единственный образ пишущего, стиль которого, как замечал Г.О. Винокур в книге "Биография и культура" (1927), есть элемент его биографии, влияющий на профессиональную и на жизненную позицию человека в целом.

Основная мысль автора работы состоит в том, что в письмах Пушкина, являются ли они подобным элементом его биографии или же специфическим сюжетно-композиционным приемом его поэтики, более всего выразилась личность самого поэта, так как он не испытывал потребности в стилизации (характерологической, жанровой, исторической) речи других людей. Личность Пушкина прежде всего связана с поисками пути для сближения разговорного языка и литературы, со стремлением сделать языковой обиход современного ему общества нормативным, вдохнуть в него культуру. Таким образом, в этой работе можно увидеть, с одной стороны, истоки многосторонне разрабатывавшейся автором впоследствии проблемы взаимодействия языка художественной литературы, языка литературного и языка национального. С другой же стороны, — истоки научных занятий автора в той области, которая стала затем для него чуть ли не центральной: это — язык Пушкина. Проза Пушкина к 20-м годам нашего столетия была еще мало изучена (см.: *Якубович Д.П.* Обзор статей и исследований о прозе Пушкина с 1917 по 1935 г. // *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии.* М.; Л., 1936. Вып. 1. С. 295—318) по сравнению с 30-ми годами и новейшим временем, когда накопился поистине огромный объем литературы о пушкинской прозе. Однако эпистолярное наследие поэта по-прежнему остается на втором плане, несмотря на исследование Б.Л. Модзалевского, во многом созвучное идеям Г.О. Винокура и открывшее значительные перспективы для этой области в пушкиноведении (см.: *Модзалевский Б.Л.* Предисловие // *Пушкин А.С. Письма* / Под ред. и с прим. Б.Л. Модзалевского. М.; Л., 1926. Т. 1. (1815—1825). С. III—XLVIII). Коснувшись лингвистических вопросов, Г.О. Винокур охарактеризовал результат взаимодействия разных языковых стихий в творчестве личности, которая дала русскому обществу образчик "культурной работы над словом" (с. 193).

Печатается по второй (исправленной и дополненной) публикации в книге: *Винокур Г.О.* Культура языка. М., 1929. Разд. 4: Искусство слова и культура языка. С. 284—303; ср. первое издание: М., 1925. С. 179—188.

Цитаты из писем Пушкина (приводимые автором по двум изданиям: *Пушкин А.С. Письма*: Т. 1—3 / Под ред. Б.Л. Модзалевского. М.; Л., 1926—1935; *Пушкин А.С. Сочинения и переписка*: В 3 т. / Под ред. В.И. Саитова. Спб.,

1908—1911), а также цитаты из журнальных произведений (приводимые по изданию: *Пушкин А.С. Сочинения и письма*: В 8 т. СПб.: Просвещение, 1901—1908) дополнены, согласно принятому правилу, ссылками на академическое издание Пушкина (1937—1959).

Доныне гордый наш язык
К почтовой прозе не привык¹.

1

Пишите просто! Стоит прислушаться к этому голосу, с некоторых пор все чаще раздающемуся в наших литературных пустынях. Пишите, как Пушкин, — таков вариант. Ведь Пушкин, как известно, писал "совсем просто", ведь русскому языку учила его няня — Арина Родионовна. Посылки готовы, остается построить заключение...

Скоро сто лет, как началось изучение Пушкина. Написаны тысячи томов о его жизни, о дуэлях, страстях, друзьях и недругах его, кое-что о стихах, почти ничего о прозе. Но будем откровенны и признаемся, что за это столетие мы систематически разучивались понимать Пушкина. По крайней мере, старые биографы лучше нас знали цену басне об Арине Родионовне: "Это одно из тех недоразумений, — писал когда-то Анненков, — которые отходят в область "биографических предрассудков"... По смыслу этого предания выходит так, как будто добрая и ограниченная старушка, Арина Родионовна, играла нечто вроде роли бессознательного, мистического деятеля в жизни своего питомца и открывала ему область народного творчества... Конечно, не ее слабая и немощная рука указала поэту ту дорогу, на которой он теперь (1824 год. — Г.В.) очутился..."*.

Полезно вспомнить эти старые строки, когда речь идет о языке и стиле Пушкина. Нет, пожалуй, во всей нашей истории литературы более ответственной проблемы, чем гроза Пушкина. Менее всего поэтому могут здесь помочь механические ссылки на "простоту", "понятность", на все, что от няни и пресловутой московской просвирни. Поистине, если бы знал Пушкин, во что обойдется его потомкам эта просвирня, он не посылал бы нас учиться у нее с таким легким сердцем². "Дмитриев говорит, — писал когда-то Вяземский, — что новые писатели учатся Русскому языку у лабазников. В том отношении виноват немного и Пушкин. Он советовал прислушиваться речи просфирней и старых няней. Конечно, от них можно позаимствовать некоторые народные обороты и выражения, выведенные из употребления в письменном языке к ущербу языка; но притом наслушаешься и много безграмотности. Нужно иметь тонкое и разборчивое ухо Пушкина, чтоб удержать то, что следует, и пропустить мимо то, что не годится. Но не

*Анненков Л.В. А.С. Пушкин в Александровскую эпоху. 1799—1826. СПб., 1874. С. 300.

каждый одарен, как он, подобным слухом”*. Ну да, конечно, кто же спорит — Пушкин действительно всю свою сознательную писательскую жизнь думал о сближении литературы с ”простонародным наречием”, но ведь не зря же он говорил Далию: ”Сказка сказкой, а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать?.. Надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке... Да нет, трудно, нельзя еще!”** Не сказка, не просвирия в литературе нужна была, следовательно, Пушкину, и не няне своей собирался он уступать славу замечательнейшего русского прозаика; здесь искал он только сырья для писательской своей работы, здесь находил лишь нетесанный лес, из которого и строил свой чистый и просторный дом. Как же ”это сделать”?

2

Пушкин, конечно, знал, что писать ”просто” — далеко не просто. Если в стихах своих он завершитель богатых традиций прошлого века³, канонизатор, давший устойчивую, классическую форму, то к прозе Пушкин пришел путями неизвестными, дорогами окольными: учителей, наличных традиций на них он не повстречал. В прозе ему пришлось начинать сначала. Тут он все создавал заново, и подходил он к этому делу с опаской, с мучительными сомнениями. ”С прозой беда!” — восклицал он еще в Кишиневе, пробуя записывать воспоминания этеристов⁴. Так возникла тяга к простонародному наречию. Но что такое само это простонародное наречие? Мечтая о сближении с ним, думал ли Пушкин, что наша литературная проза должна стать прозой диалекта, говора? Предположение это обнаруживает свою полную несостоятельность при первой же попытке отнестись к нему серьезно. Прежде всего, так называемое простонародное наречие хотя и мыслилось как некий речевой уклад, близкий к языку деревни и с ним связанный генетически, на деле было языком вовсе не только деревни. На нем говорили и образованные классы, поскольку вообще говорили по-русски. Существенно же здесь подчеркнуть, что это был язык, во-первых, исключительно разговорный, а во-вторых, — предназначенный для низших культурных функций. Именно в этой плоскости лежала проблема, которую хотел разрешить Пушкин.

Что касается необходимости создать новый уклад письменной речи на основе простонародной разговорной, то еще Тредьяковский считал нужным научиться писать ”не славенским языком, но почти са-

*Вяземский П.А. Взгляд на литературу нашу после смерти Пушкина // Полн. собр. соч. (1827—1851). Спб., 1879. Т. 2. С. 361.

**Майков Л. Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки. Спб., 1899. С. 418.

мым простым Русским словом, то есть каковым мы меж собою говорим”⁵. Ту же сторону дела отмечает и историк занимающей нас эпохи, когда говорит, что “многие Русские государственные люди, превосходно излагавшие свои мнения по-французски, писали по-русски самым неуклюжим, варварским образом, точно съезжали с торной дороги на жесткие глыбы только что поднятой нивы”⁶. Этот же свидетель далее продолжает: “Но часто, одновременно с чистейшим французским жаргоном, словно перенесенным бурною революцией из Сен-Жерменского предместья в Петербургские и Московские салоны, — из одних и тех же уст можно было услышать живую, почти простонародную, идиоматическую речь, более народную, во всяком случае, чем наша настоящая книжная или разговорная. Разумеется, такая устная речь служила чаще для сношений с крепостною прислугой и с низшими слоями общества”⁷. Таким образом, рядом с задачей создать литературный язык из языка московской просвирни возникала еще и проблема сделать этот простонародный язык языком культурным. Именно этот смысл имеют хорошо известные многочисленные замечания Пушкина о неразработанности русского “метафизического” языка⁸, об отсутствии у нас языка науки и политики⁹ и пр. и пр. Тесно связывается с этим и проблема “светского” языка, языка салонов, т.е. языка хотя и разговорного, но опять-таки культурного, годного не только для “сношений с крепостной прислугой”, но также и для беседы в избранном кругу, для выражения понятий, доступных правящим слоям общества, чтобы “рассказывать новости” в дамском обществе, и т.п. Восторгаясь языком “Пиковой Дамы”, Сенковский писал Пушкину следующее: “То, чего совершенно не хватает нашей прозе — это язык хорошего общества... Даже Загоскин каждый раз, когда вводит персонаж из высших классов и в особенности дам, заставляет их говорить языком, которым пользуются исключительно в сношениях между хозяйкой и горничной. Если угодно, подлинного русского языка хорошего общества еще не существует, потому что наши дамы не говорят по-русски, кроме как со своими горничными, но нужно изобрести этот язык, нужно создать его и усвоить тем же дамам, и эта-то слава, я ясно вижу, предназначена вам, вам одному, вашему вкусу и восхитительному таланту”¹⁰. Таковы, следовательно,

⁵Гуковский Г. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 14.

⁶Аксаков И.С. Биография Ф.И. Тютчева. М., 1886. С. 10. (Здесь и ниже оба слова выделены в подлиннике. — Г.В.)

⁷Там же.

⁸“Пишу по-французски, потому что язык этот деловой и мне более по перу”, — признался сам Пушкин в письме к Жуковскому в 1825 г. См.: Пушкин А.С. Сочинения и переписка: В 3 т. / Под ред. В.И. Сaitова. Спб., 1906. Т. 1 (1815–1826). С. 222⁸.

⁹Пушкин А.С. Сочинения и переписка. Т. 3. С. 158 (подлинник по-французски). Предлагаемая академическим изданием “Переписки” датировка этого письма (июль-август

были те культурные задачи, которые связывались для Пушкина с проблемой русской прозы.

Вопрос о прозе был поэтому для Пушкина прежде всего вопросом стилистической культуры, вопросом школы и умения, а не натуралистического подражания. Всем известно, какую громадную работу совершил Пушкин, прежде чем взялся за прозу. Но дело свое он во всяком случае сделал. Он оставил нам прозу пленительную и совершенную, но тайну своего мастерства унес с собой. Пусть утешаются те, кому полагается все понимать, будто "Повести Белкина" — лишь пустячок, в котором интересен "только стиль"; пусть до сих пор верят Белинскому, будто "Пиковая Дама" — это "собственно не повесть, а анекдот", лишь мастерски рассказанный*. Как будто такое указание может оправдать наше невнимание и нелюбознательность именно к самому этому мастерству! Что же такое этот "только стиль"? Он-то понят ли нами?

3

"Короткая простая фраза — без ритмических образований, без стилистических фигур; сжатая сюжетная новелла, с накоплением веса к развязке, с тонкими приемами сюжетосложения — где источники это-

1834) должна быть пересмотрена, так как она не позволяет догадаться, о каком произведении Пушкина говорит здесь Сенковский. В начале своего письма Сенковский пишет: "Смирдин, уступая моей просьбе, дал мне прочесть две первые главы вашей повести". Относя эту фразу к июлю-августу, редактор "Переписки" мог иметь в виду только "Две главы из исторического романа", т.е. отрывки из Арапа Петра Великого, вошедшие в состав "Повестей, изданных Александром Пушкиным", которые вышли в августе 1834 года (см.: *Синяевский Н., Цяловский М.* Пушкин в печати. М., 1914. № 976). Но отрывки эти здесь напечатаны не впервые, и представляется весьма маловероятным, чтобы Сенковский, так живо интересовавшийся проблемой русского прозаического стиля, заметил эти главы только теперь. К тому же с этим мало вяжется замечание Сенковского о том, что он получил от Смирдина две первые главы повести. Но в марте того же года впервые появилась в "Библиотеке для чтения" "Пиковая Дама" (см.: *Синяевский Н., Цяловский М.* Пушкин в печати. № 961). Тон, в котором делится Сенковский с Пушкиным своим впечатлением от "двух глав", его указания на "светский язык" и действующих лиц из среды высших классов, его мнение о двух главах как "шедевре стиля и хорошего вкуса" — все это согласуется с предположением о "Пиковой Даме" в гораздо большей степени, нежели с возможностью отнести это письмо к какой-либо иной прозаической вещи Пушкина. Надо поэтому относить письмо Сенковского к январю-февралю 1834, когда он мог получить от Смирдина корректуру первых глав "Пиковой Дамы"⁹.

*См.: *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина: Статья одиннадцатая и последняя // *Отечественные записки.* 1846. Т. 48. Октябрь. № 10. С. 66¹⁰.

го?" — спрашивает Б. Эйхенбаум* и отвечает: "Пушкин создавал свою прозу на основе своего же стиха"***.

Частичный свет на пушкинскую прозу такой взгляд, конечно, бросает. Интересно, что еще до Эйхенбаума сходное мнение высказал М. Гершензон в своей известной статье о "Пиковой Даме". "Поскольку она (пушкинская проза. — Г.В.) устарела, — писал Гершензон, — ее старомодность обусловлена как раз излишней сухостью. Я понимаю то отсутствие воздуха и глубины, тот недостаток сочности, который присущ всем повестям Пушкина... не картина, а рисунок пером... Отчасти эта особенность пушкинской прозы объясняется, без сомнения, тем, что, прежде чем заняться прозой, Пушкин долго работал стихом..."**** Наблюдение Гершензона очень интересно и верно. В несколько ином смысле С.А. Рачинский, в примечаниях к одному из документов Татевского Архива, столь же справедливо указал когда-то, что "ранние упражнения в стихотворстве наложили на прозу всех современников Пушкина и, позднее, на прозу Тургенева неизгладимую печать мерности и благозвучия"****. Нельзя было бы, разумеется, утверждать, что указанные характеристики содержат до конца верное и исчерпывающее объяснение художественного генезиса пушкинского прозаического стиля. Однако и в той степени, в какой они какую-то сторону пушкинской прозы объясняют, все эти характеристики лежат не в той области и не туда устремлены, куда тяготеет наша собственная постановка вопроса о языке пушкинской прозы. Задача этого изложения состоит не в том, чтобы использовать для стилистической и художественной интерпретации пушкинской прозы общий контекст его творческих приемов и навыков, а в том, чтобы в объяснении пушкинского прозаического языка выйти за пределы собственно литературного материала и оценить возможное значение прозы Пушкина с точки зрения культуры языка. Предшествующие общие замечания относительно культурно-лингвистических проблем, связывавшихся для Пушкина и его эпохи с проблемой художественной прозы, имели целью показать возможность этой постановки вопроса¹¹. Попробуем теперь, исходя хотя бы из только что процитированных определений художественного впечатления от пушкинской прозы, эту возможность осуществить. Попробуем показать, что Пушкин создавал свою художественную прозу действительно из того бытового лингвистического сырья, которое находилось в его распоряжении

*Эйхенбаум Б. Проблемы поэтики Пушкина // Сквозь литературу. Л., 1924. С. 165.

**Там же. С. 166.

***Гершензон М. Образы прошлого. М., 1912. С. 82. О "сухом тоне" "Пиковой дамы" говорил когда-то и Аполлон Григорьев. См.: Григорьев А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина: Статья первая // Соч. СПб., 1876. Т. 1. С. 245.

****Рачинский С.А. Примечания к стихотворению Н. Павлова "Сергею Абрамовичу Боратынскому" // Татевский сборник С.А. Рачинского. СПб., 1899. С. 68.

в виде неразработанного, свернутого в своих потенциальных богатствах, обиходного разговорного языка, что, прежде чем стать языком литературы и вместе с тем приобрести значение языка культурного, этот обиходный язык служил для Пушкина предметом творческого преодоления и стилистической обработки именно в этом своем обиходном качестве, в жанрах обыденной и повседневной речи. Я говорю, разумеется, о письмах Пушкина.

4

Письма и в самом деле были для Пушкина не только деловой или дружеской перепиской, но и отчетливым творческим заданием в области письменного слова. Об этом свидетельствуют хотя бы сохранившиеся эпистолярные черновики Пушкина, а сохранились они не в малом количестве. Это соответствовало и требованиям эпохи, в связи с общим положением литературного искусства в карамзинский и послекарамзинский периоды русской литературы. "Когда падала высокая линия Ломоносова, — напоминает современный исследователь, — в эпоху Карамзина литературным фактом стали мелочи домашнего литературного обихода — дружеская переписка, мимолетная шутка"*.

"Письма и журналы**", — по словам Веселовского, — вращались в кругу друзей, передавались из рук в руки, стилизовались, ценились и как литературный продукт, списывались в "белые книги"-альбомы***.

Уже для современников Пушкина его письма имели, помимо социально-жизненного значения, также большую литературную ценность. Точно так же и для нас эти письма не только биографический материал, личный архив поэта, но, кроме того, и драгоценный продукт словесного искусства. Длинный ряд отзывов на протяжении столетия характеризует письма Пушкина именно с этой стороны****. И если не до конца бываешь уверен в искренности современного нам писателя, заявляющего: "Говоря о "Капитанской Дочке" как о совершеннейшей прозе Пушкина, мы колеблемся — не следует ли на первое место поставить его письма"*****", — если можно предположить, что подобный ответ есть лишь следствие обычного в наши дни пиетета к Пушкину, то разве не показательно, что иные из пушкинских современников склонны были благодарить поэта за письмо словно как за присылку новых

*Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 123.

**То есть дневники.

***См.: Веселовский А.Н. В.А. Жуковский: Поэзия чувства и "сердечного воображения". Пг., 1918. С. 61.

****См.: Модзалевский Б.Л. Предисловие // Пушкин А.С. Письма: В 3 т. Т. 1 (1815—1826). Л., 1926. С. III—XLVIII.

*****Гoffман М. Капитанская Дочка // Пушкин А.С. Собр. соч. / Под ред. С.А. Венгерева. Спб., 1910. Т. 4. С. 335.

стихов? Старик Дмитриев, некогда ругатель "романтических затей" пушкинского поколения, отвечает на письмо Пушкина в 1835 году в таких выражениях: "Книги вашей еще и теперь не получил, но твердо надеюсь получить ее, а вдобавок к тому еще утешаюсь и тем, что мнимый упрек мой доставил мне удовольствие пробежать несколько строк любезнейшего из наших поэтов, за что от всего сердца благодарю его"*.

Пушкин работал над своими письмами как над художественным продуктом. Он, несомненно, видел в них своеобразное литературное задание. У него было особое чувство эпистолярного стиля. "Как тебе не стыдно, мой милый, — упрекает он брата, — писать полурусское, полуфранцузское письмо, ты не московская кузина"**. Он различает особые разновидности этого жанра: "При сем письмо к Жуковскому в треугольной шляпе и башмаках"***. Когда можно бывало отправить письмо с оказией, вступали в права новые жанровые особенности: письма писались "спустя рукава"****. Он культивировал и осознал как своего рода литературную форму многочисленные эпиграммы в прозе, разбросанные в несметном количестве по его письмам. Не видя в ответных письмах брата отклика на свою циническую шутку, он специально справляется: "Получил ли ты письмо мое о Потопе, где я говорю тебе *"voilà une belle occasion pour nos dames de faire bidet?.."*"***** и т.д. Но отчетливо сознавал Пушкин и утилитарное назначение эпистолярной прозы на данной стадии разработки русского языка образованных классов. "Проза наша еще так мало обработана, — пишет он в заметке "О причинах, замедливших ход нашей словесности", — что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для понятий самых обыкновенных"*****. Вяземскому он советует: "Предприми постоянный труд, пиши в тишине самовластья, образуй наш метафизический язык, зарождающийся в твоих письмах..."***** Это отношение Пушкина к своим письмам и эпистолярному жанру вообще наперед уже и нас заставляет отнести к ним как к *sui generis*²⁰ художественной лаборатории, где зарождались и созревали великолепные плоды его прозаического стиля. Но к этому же убеждению приводит и последующая проверка на конкретном материале пушкинской прозы.

*Пушкин А.С. Сочинения и переписка. Т. 3. С. 187¹².

**Там же. Т. 1. С. 38¹³.

***Там же. Т. 1. С. 334 (письмо П.А. Плетневу)¹⁴.

****Там же. С. 118 (письмо П.А. Вяземскому)¹⁵. Ср. письмо Л.С. Пушкину. С. 165¹⁶.

*****Там же. С. 165¹⁷.

*****Пушкин А.С. (Причинами, замедлившими ход нашей словесности...) (1824) // Соч. и письма: В 8 т. / Под ред. П.О. Морозова. Спб.: Просвещение, 1896. С. 412¹⁸.

*****Пушкин А.С. Письмо П.А. Вяземскому. 1 сентября 1822г. Кишинев // Соч. и письма. С. 34¹⁹.

Пушкин не случайно называл свои письма прозой. Переход от эпистолярной речи к собственно художественным жанрам возможен уже потому, что сама художественная проза допускает в своих рамках некоторые эпистолярные жанры. Таковы, например, письма, сообщаемые автором в ходе повествования, как вынуждаемый обстоятельствами письменный диалог между героями и т.п. Минувшие случаи откровенной стилизации старинного письма (например, в I гл. "Дубровского" и V гл. "Капитанской дочки", а также письмо Савельича в той же главе), нужно будет признать, что эпистолярные формы в художественной прозе Пушкина сохраняют все стилистические особенности его живого обиходного письма. Содержание и тон этих писем, написанных действующими лицами пушкинской прозы, разумеется, не могут совпадать с остроумием, цинизмом, пылкой живостью и поэзией реальных писем Пушкина – хотя бы в силу одних сюжетных заданий. Но зато совершенно однородными являются в них фраза и синтаксическая композиция письма. Начиная с письма Ибрагима Леоноре во 2-й гл. "Арапа Петра Великого" и кончая изумительным по своему ускоренному ритму, как бы укороченному дыханию, письмом Лизы к Герману в гл. III "Пиковой Дамы"* – повсюду выдержан все тот же "деловой стиль", "без воздуха и глубины", эта сухая, преднамеренная скупость изложения, ровная, замкнутая фраза. Может быть, единственным исключением является письмо Марьи Ивановны в гл. X "Капитанской Дочки", где Пушкин, по-видимому, задавался некоторыми стилизаторскими целями, желая изобразить речь провинциальной и "простой" девушки, например: "Он обходится со мною очень жестоко и грозитя, коли не одумаюсь и не соглашусь, то привезет меня в лагерь к злодею, и с вами-де то же будет, что с Лизаветой Харловой". Зато в той же "Капитанской Дочке" (гл. I) есть записка Зурина, лаконичное напоминание о карточном долге, которая так и просится в пушкинскую "Переписку", в одно место с подобными же реальными записочками пушкинских приятелей и самого Пушкина.

Однако еще более интересно сопоставление писем Пушкина с собственно эпистолярными произведениями его художественной прозы, т.е. с его опытами романа в письмах. Таких опытов у Пушкина, как известно, два – "Мария Шонинг" и "Отрывки из романа в письмах"²¹. Оба они не закончены, но в разной степени, причем по-разному и заду-

*Приведу здесь несколько фраз из этого письма: "Сегодня бал у ***ского посланника. Графиня там будет. Мы останемся часов до двух. Вот вам случай увидеть меня наедине. ...Приходите в половине двенадцатого. Ступайте прямо на лестницу. Коли вы найдете кого в передней, то вы спросите, дома ли графиня. Вам скажут: нет – и, делать нечего, вы должны будете воротиться. Но, вероятно, вы не встретите никого. Девушки сидят у себя, все в одной комнате" и т.д. (Пушкин А.С. Сочинения и письма. Т. 5. С. 514).

маны. "Мария Шонинг" состоит из трех писем, после которых автор переходит уже к повествовательному изложению. Это прежде всего отвечает требованиям сюжета, так как если б Пушкин продолжал эту повесть, то ему все равно пришлось бы отказаться от эпистолярной формы с того момента, как обе корреспондентки – Мария Шонинг и Анна Гарлин – начинают жить вместе. Но, с другой стороны, в этом переходе от эпистолярной формы к повествовательной в самом, в сущности, начале повести сказалось, как мне кажется, и то обстоятельство, что совершенно не в духе пушкинской манеры было бы использование романа в письмах как условного жанра²². Между тем именно эта условность, т.е. абсолютная немотивированность данного эпистолярного стиля в применении к данным персонажам и к сюжету, наглядно проступает в "Марии Шонинг", где героини "неизвестно почему" переписываются и "неизвестно почему" пишут все той же изумительной пушкинской фразой.

В одном из своих известных писем к Ив. Киреевскому Баратынский указывал как на недостаток "Новой Элоизы" Руссо – на отсутствие в ней "драматической истины" и "драматического таланта". "Ты скажешь, – писал Баратынский, – что это и не нужно в романе, который не объявляет на них никакого притязания, в романе чисто аналитическом; но этот роман – в письмах, а в слог письма должен быть слышен голос пишущего"*.

Этот голос "пишущего" в "Марии Шонинг", несомненно, есть, но он не натурален, не соответствует ни эпохе, ни ситуации. Иное дело замечательные "Отрывки из романа в письмах". Это – сама стихия пушкинской прозы, где и ситуация, и сюжетное задание, и характер действующих лиц – все позволило Пушкину перенести в рамки художественного задания синтаксические и композиционные методы своего живого эпистолярного стиля. В двух письмах Владимира²³, которыми Пушкин решился пересечь основную нить романа – переписку Саши и Лизы – с очевидной целью дать место некоторым из своих мыслей о дворянстве, частично снова проступают условные черты жанра. Но в остальном это действительно самый подлинный и живой "голос пишущего", потому что характер корреспондентов и сюжетная ситуация позволили выступить в этой роли голосу самого Пушкина. Манера и тон этих писем, их своеобразие в экспозиции и пуантировке, приемы их тематического заполнения – все это целиком взято из реальной пушкинской переписки.

Обращает на себя внимание уже одна удивительная лаконичность этих писем. Скупость изложения достигает здесь своих максимальных пределов. Небольшой, сжатый размер письма вообще следует признать характерным для Пушкина. Каково бы ни было конкретное содержание письма, сколь бы значительна ни была тема его, Пушкин чрезвычайно редко выходил в своих письмах за пределы одной-двух печат-

*Баратынский Е.А. Письмо к И.В. Киреевскому (1831) // Татевский сборник. С. 16.

ной схемы, готовый материал для новеллистического построения. В более поздних письмах Пушкина (1834–1836) присутствуют уже мотивы чисто бытового содержания, полуанекдотического, полуюмористического содержания, напоминающие его Table-talk³¹, вставленные в оправу той своеобразной *causerie*³², какую составляют почти все письма поэта к жене, стиля домашнего разговора. Напомню хотя бы письмо от 19-го апреля 1834 года*, рассказывающее, как Пушкин с Соболевским "разыграли" Льва Сергеевича за обедом. Критические и полемические статьи – это факт, конечно, вовсе уже несомненный – задолго до того, как он стал работать в "Московском Телеграфе", в "Литературной Газете", писались Пушкиным в форме писем своим друзьям и сверстникам. Показывать это на примерах – значило бы переписывать почти целиком пушкинское собрание писем. Но укажу хотя бы на известное письмо к Бестужеву, посвященное разбору статьи последнего в "Полярной Звезде"³³. Письмо это интересно, между прочим, и самой внешней манерой изложения. Возражая Бестужеву по пунктам, Пушкин каждый из этих пунктов выписывает впереди своих возражений, в виде как бы заглавий к отдельным абзацам своего письма. Например: "У нас есть критика, а нет литературы. Где же ты это нашел?... Ободрения у нас нет и слава богу! Отчего же нет?" и т.д. Сравни такой же метод возражений в статье "Мнение М.Е. Лобанова", где такие короткие "заглавия" заменены лишь обширными цитатами³⁴. В статье "Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов" тот же прием модифицирован в связи с сатирическим заданием статьи, т.е. заглавия эти выписаны в начале статьи все подряд под номерами³⁵. Укажу далее, что и историю пытался Пушкин писать первоначально все в той же эпистолярной форме. Исторические сочинения Пушкина начинаются черновиком его письма Раевскому (март 1821 года) с изложением греческих событий: "Уведомляю тебя о происшествиях нашего края... Греция восстала и провозгласила свою свободу"³⁶ и т.д.

"Читая Пушкина, кажется, видишь, как он жжет молнией выжигу из обносков: в один удар тряпье в золу, и блестит чистый слиток золота". Так передавал свое впечатление от Пушкина Брюллов³⁸. Сколько же нужно было Пушкину выжечь бытового, житейского тряпья, обносков, прежде чем показались первые золотые блестки его прозаического стиля. Сколько мудрого, культурного труда вложено в этот эпи-

*Пушкин А.С. Сочинения и переписка. Т. 3. С. 99–100 (письмо Н.Н. Пушкиной)³³.

**См. там же. Т. 1. С. 225–228³⁴.

***См.: Пушкин А.С. Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной // Соч. и письма. Т. 6. С. 100–110³⁵.

****Там же. С. 65³⁶.

*****Пушкин А.С. Сочинения и переписка. Т. 1. С. 24 (письмо – черновое – А.Н. Раевскому). Ср. письмо В. Давыдову: Пушкин А.С. Письма. Л., 1926. Т. 1. С. 223–224³⁷.

столярный путь от послеобеденной болтовни с приятелем к высокому художественному строю "Пиковой Дамы", к благородной классической простоте "Дубровского" или "Капитанской Дочки". Такая простота есть действительно культурное достижение; о ней легко кричать на литературных перекрестках, но для того, чтобы создать ее, нужен действительно пушкинский гений, давший нам незабываемый пример культурной работы над словом, великолепным памятником которой остается его переписка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ "Евгений Онегин", 3, XXVI.

² Об известном высказывании Пушкина: "...не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирам. Они говорят удивительно чистым и правильным языком" (⟨Опровержение на критики...⟩; 11, 149).

³ См. статью "Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина" в настоящем издании.

⁴ См.: Липранди И.П. Из дневников и воспоминаний // Пушкин в воспоминаниях современников. М.; Л., 1985. Т. 1. С. 330.

⁵ Тредиаковский В. К читателю // Езда в Остров Любви / Пер. с французского на Руской чрез студента Василья Тредиаковского. Спб., 1730. С. [8].

⁶ См.: Пушкин А.С. П.А. Вяземскому. 13 июля 1825 г. Михайловское (13, 187); ⟨Причинами, замедлившими ход нашей словесности...⟩ (1824); 11, 21.

⁷ Ср.: "Ученость, политика и философия по-русски еще не изъяснялись" (⟨Причинами, замедлившими ход нашей словесности...⟩; 11, 21).

⁸ См. также 13, 167, где письмо Жуковскому датируется иначе, чем в издании 1906 года. Речь идет о прилагаемом к нему черновике письма Александру I, написанном по-французски.

⁹ В последующих изданиях эта датировка подтверждена; см. 15, 109.

¹⁰ См. также: Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 492.

¹¹ См.: Винокур Г. Поэзия и практическая стилистика // Культура языка. М., 1929. С. 277—283, где автор, в частности, говорит об условиях, в которых "поэтическая стилистика становится фактом стилистики практической..." (с. 277).

¹² См. также 16, 13.

¹³ См. также 13, 35.

¹⁴ См. также 13, 266.

¹⁵ См. также 13, 98.

¹⁶ См. также 13, 131.

¹⁷ См. также 11, 4 и 43.

¹⁸ См. также 13, 131.

¹⁹ См. также 13, 44.

²⁰ См. прим. № 2 к работе "Об изучении языка литературных произведений", с. 62.

²¹ В более поздних изданиях этот отрывок имеет название "Роман в письмах" (8, 45—62).

²² Ср. "Бедные люди" Ф.М. Достоевского.

²³ 8, 52—54 и 55—56.

²⁴ См. также 13, 42.

²⁵ См. также 13, 48.

²⁶ См. также 13, 31.

²⁷ См. также 13, 32.

²⁸ См. также 15, 184.

²⁹ См. также 13, 17.

³⁰ См.: Пушкин А.С. Отрывок из письма к Д. //Северные Цветы на 1826 год. Спб., 1826. С. 101—106.

³¹ *Застольная беседа* — англ. (12, 156—157).

³² *Болтовня* — франц.

³³ См. также 15, 129.

³⁴ См. также 13, 177—180.

³⁵ См. 12, 67—74.

³⁶ См. 11, 204—210.

³⁷ См. 13, 22.

³⁸ См.: *Даль В.И. Воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. М.; Л., 1985. Т. 2. С. 264.*

ЯЗЫК "БОРИСА ГОДУНОВА"

Эта статья была написана вслед за завершением фундаментальной текстологической и историко-литературной работы по подготовке "Бориса Годунова" для академического издания Пушкина, опубликованной в так называемом "пробном" 7-м томе с неполным тиражом (утверждение тома к печати датируется 1-м июня 1935 года). Вторично 7-й том вышел в свет в 1937 году, а затем — в 1948, уже после смерти Винокура, с тем же составом (и в той же редакционной подготовке) текстов, но с другим объемом справочного аппарата, утвержденным впоследствии Пушкинской комиссией. Таким образом, обширный комментарий Г.О. Винокура к истории создания, публикации, критики, к идейным и художественным свойствам трагедии не был включен в новый 7-й том семнадцатитомного Полного собрания сочинений Пушкина, что сделало его малодоступным для заинтересованных читателей и почти совсем неизвестным большинству лингвистов.

Следует отметить, что сам Г.О. Винокур считал этот комментарий одной из своих главных работ в области пушкиноведения (значению которой, в его собственных глазах, может быть, уступала лишь лексикографическая деятельность — словарь языка Пушкина). В архиве ученого сохранились материалы обсуждения доклада М.Б. Загорского о "Борисе Годунове" (на заседании ВТО в июне 1936 года), где Г.О. Винокур подчеркнул выгоды более строгой методологии пушкинистов его времени по сравнению со старыми "корифеями", в частности с П.О. Морозовым, которая дала возможность по-новому прочесть текст пушкинской трагедии (ЦГАЛИ). Можно напомнить хотя бы такую "частность", как новое прочтение Г.О. Винокуром формы *девошке* вместо печатавшейся ранее *девошки*, меняющее смысл и ритмико-синтаксические зависимости стиха (в сцене: "Ночь. Сад. Фонтан."). Это прочтение было подвергнуто резкой критике В.В. Виноградовым в книге "О языке художественной

литературы" (М., 1959. С. 249—250), поддержавшим критику Б.П. Городецкого (см. его рецензию на редакцию и комментарии Г.О. Винокура к "Борису Годунову": Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 531—532). Однако С.М. Бонди указал, что, "несмотря на это решительное заявление В.В. Виноградова, прав все же на самом деле Г.О. Винокур", который подошел к отдельному орфографическому разночтению одновременно как "замечательный лингвист" и как "тонкий и глубокий литературовед-пушкинист" (см.: Бонди С.М. Черновики Пушкина. М., 1971. С. 224—227 и 230—231).

Разыскания, предпринятые Г.О. Винокуром в ходе работы над комментарием, отнесли непосредственно и к языку произведения, а это поставило его перед необходимостью обратиться к специальному исследованию вопроса. Г.О. Винокур характеризует Пушкина как реформатора "условного жанрового языка русской классической" трагедии (с. 225), оказавшегося к первым десятилетиям XIX века в кризисном состоянии. Касаясь нескольких взаимосвязанных проблем, которые освещают пути преодоления Пушкиным костенеющих уроков классицизма, автор статьи не углубляется в каждую из них, но прослеживает совместное действие обновляющих приемов, благодаря которым Пушкину удалось решительно порвать с традициями, сдерживающими развитие русской драматургии. (Г.О. Винокур специально отмечает любовь и интерес Пушкина к театру, цитируя богатую материалом книгу: Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах: Картины русской сцены 1817—1820 годов. Л., 1926.)

В анализе языка "Бориса Годунова" можно видеть одно из первых свидетельств складывавшегося у Г.О. Винокура представления о некоем высшем единстве языка Пушкина. На обсуждении его доклада о языке "Бориса Годунова" [заседание Пушкинской комиссии 20 мая 1935 г. (ЦГАЛИ)] он говорил о том, что применительно к Пушкину нельзя проводить резкую границу между театральной и литературной формой: "В сознании Пушкина не было такого разделения — книжное и сценическое. И то и другое для него перекрывалось поэзией". Эта же мысль характерна для более поздних работ Г.О. Винокура о Пушкине. Он показывает, что Пушкин стремился к смягчению жанровых ограничений как в лирике, так и в драматургии. Тем самым он добивался преобразования эстетических норм драматургического языка. И достиг этого, как пишет Г.О. Винокур, использованием "поэтического языка двадцатых годов в том виде, в каком этот язык создавался самим Пушкиным" (с. 225), т.е. единством в отношении к языку своего времени как достойному и достаточному средству поэтического выражения, нашедшего отклик и в драме, притом — исторической. Г.О. Винокур видит это единство в "ровном и простом лирическом языке" (с. 225) "Бориса Годунова", который служит общим стилистическим фоном трагедии. Лишь на нем приобретают особое значение языковые средства, названные автором статьи "специальными" — документальные, этнографические, исторические.

Влияние, которое оказала на творческую историю "Бориса Годунова" "История Государства Российского" Карамзина, Г.О. Винокур считает не только фактическим, но и чисто литературным (с. 211). Ср. цитируемые им слова Пушкина о "неизъяснимой прелести древней летописи", приведенные как свидетельство того, что исторически характерный языковой материал, которым создатель "Бориса Годунова" вовсе не пренебрегал, был пропущен через его поэтическое сознание (с. 211); что он угадывал (а не копировал и подражал, как, например, М. Погодин) "вслед за Карамзиным светлое развитие происшествий, образ мыслей и языка тогдашних времен". Иллюстрациями текстовых совпадений, которые относятся к эмоциональным и лирическим формулам "Истории Государства

Российского", Г.О. Винокур доказывает, что в "Борисе Годунове" поэт побеждает стилизатора.

В архиве Г.О. Винокура содержатся замечания, сделанные по разным конкретным поводам, об оппозиции авторских стилей, связанной с изображением "чужой речи" — "имитирующих" и "неимитирующих" (ЦГАЛИ). Отдавая имплицитные симпатии второй группе, он особенно пристально следил за тем, как ведут себя писатели обоих направлений в произведениях на историческую тему (см. статью о языке исторического романа в настоящей книге). А в указанном комментарии к "Борису Годунову" Г.О. Винокур критически комментирует резолюцию Николая I, вызванную замечаниями Бенкендорфа, подготовленными, по мнению автора, Булгариным (см.: *Винокур Г.О. Кто был цензором "Бориса Годунова"? // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. № 1. С. 203—214*): "Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман наподобие *Вальтер Скотта*" (1935. Т. 7. С. 415).

Следованием второму образцу, вдохновлявшему Пушкина, — Шекспиру, — Г.О. Винокур объясняет стремление преодолеть однообразие в драматическом языке своего времени. "Борис Годунов", — замечает он, — был первой русской трагедией, в которой декламация перестает быть основным и главенствующим принципом" (с. 199). Вместо декламации появляется беседа, диалог, а не "однострочные монологи", как у Катенина, Кюхельбекера, Озерова, — архаические по языковому составу и напыщенные с точки зрения экспрессии. Можно с уверенностью сказать, что именно занятия "Борисом Годуновым" вызвали специальный интерес автора к сопоставительному изучению диалогической и монологической форм речи в драматургии, глубокую и новаторскую характеристику которых он впоследствии дал в работе о "Горе от ума", указав на характер адресованности реплики как на главный дифференцирующий признак этих форм. Как явствует из его рассуждений, со стороны речевых действий героев Пушкин и мог бы быть назван первым стилизатором, а вернее — предшественником того направления в русской литературе, которое уже не смогло обойтись без стилизации живой разговорной речи и обращало ее в поэтическое средство. Такая стилизация не является исторической, но является функциональной. Она обязывает поэта к опоре на весьма широкий диапазон стилистических средств языка — от бытового просторечия прозаических сцен до высокого слога стихотворной (диалогической и монологической) стихии трагедии, соединяемых или чередующихся, как у Шекспира, но получающих на русской почве совсем иное стилистическое содержание. Вопрос о средствах высокого слога Г.О. Винокур выделяет особо, показывая, что славянизмы не играют в его создании решающей роли и являются лишь частностью, наряду с которой высокую (русскую!) стилистику обеспечивают, например, и галлицизмы. Поэтому старославянские элементы в языке трагедии неоднотипны с функциональной точки зрения и даны в "специфическом художественном осмыслении" (с. 207), как вариант вполне возможных для русской трагедии форм. Так же неоднородно отношение Пушкина к просторечию, к элементам фольклора, с одной стороны, окрашенных археологически, а с другой — представляющих собой все то же лирическое переосмысление современного Пушкину языка в художественной функции. Отдельное место в этом переосмыслении занимают стихотворные фрагменты, личное пристрастие к которым, при всей видимости равноправия анализируемых объектов, позволяет исследователю отдать должное белому стиху, когда отсутствие рифмы накладывает особые обязательства на

196

совпадение или несовпадение границ речевых и стиховых тактов, на гармоническое согласование синтаксического ритма с ритмом стихотворным (этот вопрос обсуждается Г.О. Винокуром и в статье "Слово и стих в "Евгении Онегине"). Белый стих, по мнению Г.О. Винокура, также указывает на единство поэтического языка Пушкина: стихи "Бориса Годунова" находятся в полном родстве с пушкинским стихом вообще.

Язык "Бориса Годунова" представляется исследователю "своего рода лабораторией, в которой изящество, страстность, сладкогласие и простота пушкинской лирики (включая, разумеется, лирические поэмы и пр.) вступают в прочное соединение с элементами книжно-поэтического языка XVIII века, переосмысленными под углом зрения национально-исторического, "летописного мышления" (с. 216). Этот образ придает такому качеству поэтического языка Пушкина, как единство, еще более обобщающий смысл, выявить который было основной целью работы.

Печатается по первой публикации: Винокур Г.О. Язык "Бориса Годунова" // "Борис Годунов" А.С. Пушкина: Сб. статей / Под ред. К.Н. Державина. Л., 1936. С. 127—158. См. также: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 301—327.

Страницы цитат-реплик указываются по седьмому тому академического издания Пушкина (1948).

I

Драматический язык был одним из больных вопросов русской литературной жизни в первые десятилетия XIX века. Это было связано с общим кризисом русской драматургии. Трагедия классического типа сходила со сцены, доживая свой век под маской сентиментализма в сочинениях Озерова и в открытом, но бесплодном бою с эпохой в сочинениях Катенина. Но место умирающей классической трагедии оставалось ничем не занятым. Как указал Тынянов в своей работе об "Аргиевках" Кюхельбекера, современники ставили упадок драматургии в начале XIX века в связь с победой литературного направления, условно именуемого "карамзинизмом"¹. Самый жанр трагедии был внутренне чужд карамзинизму. В частности, та теория литературного языка, которая объявляла идеалом язык светского общества и была одним из наиболее ярких выражений карамзинизма, не давала почвы для обновления драматического языка. Отчетливую характеристику положения находим в известной статье Плетнева "Письмо к графине С.И.С. о русских поэтах" 1824 года². Здесь Плетнев пишет: "Повсеместное употребление в лучших обществах французского языка остановило у нас усовершенствование драматической поэзии, которая заимствует лучшие свои обороты из лучшего только разговора. От бедности разговорного языка все возвышенное в трагедии кажется у нас напыщенным, а все простое в комедии становится низким. Озеров только там истинно хорош в своих трагедиях, где

предмет позволяет ему говорить или языком поэмы, или языком лирической поэзии". Пушкин не признавал Озерова, но все же заметил, что "Озеров сделал шаг в слог"³. Интересно, что этот шаг был сделан в сторону от собственно драматического языка, по пути к языку поэмы или лирической поэзии. Но основное противоречие в языке трагедии оставалось в силе. Как в классической трагедии, так и в трагедиях Озерова действующие лица не говорят, не беседуют, а декламируют. Классическая трагедия строится в принципе на монологе. Даже спорадически появляющийся в классической трагедии частый обмен репликами сохраняет всю природу монологического строения речи. Так, например, излюбленным приемом классической трагедии, воспринятым русскими драматургами у французов (ср. у Расина "Britannicus", III, 8, "Iphigénie", II, 2 и др.⁴), является смена монологической формы чередованием реплик размером ровно в один стих, которыми обмениваются двое спорящих действующих лиц. Например, в "Аристоне" Сумарокова (V, 7)⁵:

Гикарн (обращаясь к Федиме).

И умираешь так, как в свете ты жила.

Дарий.

Тебе готова смерть стократно сей тяжеле.

Гикарн.

Еще по сей я час не обвинен в сем деле.

Дарий.

Разбойник! но не ты ль царевну умертвил?

Гикарн.

Она жива, ее я здраву сохранил. (73—74)

К этому приему прибегает и Озеров. Например, в "Фингале" (II, 3)⁶.

Фингал.

Остановите вы, о воины, его!

Старн.

Иль ты пришел во храм над святостью ругаться?

Фингал.

Иль за крамольного Старн может здесь вступаться?

Старн.

Почти, Фингал, почти его священный сан!

Фингал.

К сплетенью ль хитростей ему был оный дан? (106)

Особенно интересен спор Пирра с Агамемноном в "Андромахе" Катенина (IV, 6)⁷, классицизм которого был полемическим и потому приводил к намеренному, подчеркнутому употреблению традиционного приёма. Здесь этот перебой однострочных реплик занимает целые одиннадцать стихов, например:

Агамемнон.

Как посмеюся я, когда падешь ты мертвый!

Пирр.

Так, верно обречен один Аиду жертвой.

Агамемнон.

И тело я твое отдам на пищу псам.

Пирр.

Нет, прежде ястребов корыстью будешь сам (66)

и т.д.

В сущности говоря, все это — однострочные монологи. Каждая реплика представляет собой какой-то законченный микрокосм речи. Реплики не сливаются одна с другой в один общий поток живого слова, а как бы выхвачены из этого потока и выставлены напоказ. Это те "французские стихи", те стихи-"высочки", которые "лезут из толпы грудью вперед", превращаясь в легко запоминающиеся сентенции, и об отсутствии которых в "Борисе Годунове" Пушкина писал Вяземский*. Строгая метрическая замкнутость подобных реплик, их интонационный параллелизм, полная их синтаксическая самостоятельность, приводящая иногда к тому, что один собеседник произносит свою вторую реплику без всякого внимания к тому, что ему ответили на первую, — все это максимально удалено от подлинной природы диалогической речи.

"Борис Годунов" Пушкина был первой русской трагедией, в которой декламация перестает быть основным и главенствующим принципом драматического языка. "Орлеанская дева" Жуковского⁸ — вещь тоже по преимуществу декламационная. Эта декламация не монотонная, а взволнованная, лирическая, музыкальная. Пушкин живо чувствовал эту разницу. По поводу предстоящей постановки "Орлеанской девы" он писал: "Но актеры, актеры! — 5-стопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драмо-торжественный рев *Глухо-рева*"⁹. О лирической стихии в языке "Бориса Годунова" нам еще предстоит говорить подробнее.

*См.: Вяземский П.А. Письмо А.И. Тургеневу и В.А. Жуковскому. 20 ноября 1826 г. Москва // Архив бр. Тургеневых. Вып. 6: Переписка А.И. Тургенева с П.А. Вяземским. Пг., 1921. Т. 1: 1814—1833 гг. С. 48.

Сейчас отметим то обстоятельство, что в трагедии Пушкина действующие лица действительно разговаривают, беседуют. Здесь реплики не замкнуты, не статичны, а даны в движении. При помощи различных лексических, синтаксических и интонационных средств осуществляется непосредственный переход конца одной реплики в начало другой. Одним из таких средств является повторение слов, составляющих вопрос одного из собеседников в ответе другого из собеседников, например: "Как думаешь, чем кончится тревога? – Чем кончится? Узнать не мудрено" (5); "Что скажешь ты? – Скажу, что понапрасну // Лилася кровь царевича-младенца" (6); "Не лъзя ли нам пробраться за ограду? – Не лъзя. Куды! и в поле даже тесно" (12); "Да здесь, наемдни, // Ты помнишь? – Нет, не помню ничего" (16). Разумеется, это еще более органично в прозаических сценах: "И он убежал, отец игумен? – Убежал, святой владыко" (24); "Ведь это ересь, отец игумен. – Ересь, святой владыко, сущая ересь" (24). Сходный смысл имеют и такие построения: "Весть важная! и если до народа // Она дойдет, то быть грозе великой. – Такой грозе, что вряд царю Борису..." (40). Или: "Пойдем же, брат. – И дело, друг, пойдем" (57).

Такого рода переходы от слов одного действующего лица к словам другого являются не столько намеренными, сколько произвольным внешним выражением чисто смыслового, а не декламационного принципа сочетания реплик. Вопросы, ответы, восклицания, возражения, приказания и прочие формы реагирования на речь собеседника в "Борисе Годунове" имеют реальную предметную опору в содержании речи (например, сцена Бориса и Шуйского, сцена Самозванца с пленником и др.), в том, что действующие лица трагедии не только по внешним условиям драматического строя произведения, но и по существу реально обращаются с речью друг к другу. Отсюда обилие специфически разговорных оборотов и интонаций в "Борисе Годунове", встречающихся на всем его протяжении и вступающих в сочетание с разнообразными лексическими элементами (архаическими, лирическими, фольклорными), образующими материальную ткань языка пушкинской трагедии. Приведу несколько наиболее отчетливых примеров такого рода разговорных формул: "Полно, точно ль // Царевича сгубил Борис? – А кто же?" (6); "Не чисто, князь. – А что мне было делать?" (7); "Не хвастаюсь, а в случае, конечно, // Ни кая казнь меня не устрасит" (7); "Ведь Шуйский, Воротынский... // Легко сказать, природные князья" (8); "Что ж? // Когда Борис хитрить не перестанет..." (8); "Молчать! молчать! дьяк думный говорит; // Ш-ш – слушайте!" (10); "Ну, что ж? как надо плакать // Так и затих! <...> Ну, то-то же" (13); "Что там еще? Да кто их разберет?" (14); "Ты угадал. – А что?" (16); "Кто смеет // Противу их? Никто. А что же?" (20) (ср. традиционно-риторическое *И что же?*); "в то время // Ты, говорят, был в Угличе. – Ох, помню!" (21–22); "Каких был лет царевич убиенный? – Да лет семи" (22); "Племянник мой, Гаврила Пушкин, мне // Из Крако-

ва гонца прислал сегодня. – Ну” (38); ”дворецкий князь-Василья // И Пушкина слуга пришли с доносом. – Ну” (44); ”Вот-на! какая весть! Царевич жив! ну подлинно чудесно” (39); ”Да слышно он умен, приветлив, ловок” (40); ”Прав ты, Пушкин. // Но знаешь ли? Об этом обо всем // Мы помолчим до времени. – Вестимо, // Знай про себя” (41); ”О Шуйском что?” (44); ”Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?” (47); ”Ух, тяжело!.. дай дух переведу” (49); ”Да, да – вот что! теперь я понимаю” (49); ”Ну – думал ты, признайся, Вишневецкий, // Что дочь моя царицей будет? а?” (55); ”Я только ей промолвил: ну, смотри!” (55); ”Что в ней нашел Димитрий? – Как! она // Красавица” (56); ”...Ла в уголку потянем-ка вдвоем” (57); ”Пойдем же, брат. – И дело, друг, пойдем” (57); ”А хочешь ли ты знать, кто я таков? // Изволь, скажу” (61); ”Проснулся я и думал: // Что ж? может быть и в самом деле бог // Мне позднее дарует исцеленье” (70); ”Ну что в Москве? – Все, слава богу, тихо” (80); ”Ну, войско что? – Что с ним? одето, сыто” (81); ”Ну вот о чем жалеет?” (83); ”А где-то нам сегодня ночевать?” (85) и т.д. На таких сгустках разговорной экспрессии, которая становится особенно заметной при сравнении с господствовавшей драматургической традицией, построена речь как реальное средство общения между действующими лицами в ”Борисе Годунове”.

II

Отход Пушкина от господствовавшей традиции и его самостоятельность по отношению к ближайшим предшественникам (”Орлеанская дева”) еще более резко сказались в том, что в ”Борисе Годунове” сознательно поставлена цель внести разнообразие в драматический язык. В известном письме к Н.Н. Раевскому Пушкин писал: ”Стиль трагедии смешанный. Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых”¹⁰. Говоря в другом месте о ниспровергаемых им трех классических единствах, Пушкин писал: ”Кроме сей пресловутой тройственности – есть и единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспорить его необходимость), единство слога – сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий. Вы чувствуете, что и я последовал столь соблазнительному примеру”¹¹. Конечно, это отрицание единства слога и ввод ”площадного” слога идут от Шекспира, но в русской драматургии эти стилистические критерии были совершенно новым словом. Русская классическая трагедия за все время ее истории была неприступной крепостью ”высокого слога” в том понимании этого термина, какое сложилось во вторую половину XVIII века, и в этом отношении ни у кого из русских драматургов, при всех индивидуальных особенностях их стиля и языковой ориентации, не существовало ни сомнений, ни колебаний. Высокий слог, между прочим,

означал полное однообразие языка в трагедии в качестве совершенно твердой, условной нормы, непосредственно прикрепленной к самому жанру трагедии. Разумеется, дело не обходилось без теоретических указаний на принцип соответствия языка героев их характеру, возрасту, социальному положению и пр. На самом языке трагедии это, однако, никак не отражалось. Меркой для суждения об истинном положении вещей может служить одна из рецензий на "Андромаху" Катенина, в которой, между прочим, говорится: "...Г. Катенин весьма счастливо преодолел одну из важнейших трудностей в Трагедии: он заставил говорить малолетнего Астианакса, говорить прилично его летам, и не уклонился от тона, в котором мы привыкли постигать древнюю Трагедию". Между тем легко видеть, что собственно язык, которым говорит у Катенина мальчик Астианакс, меньше всего характеризует его возраст в отличие от других персонажей "Андромахи". Например:

Скажи мне, мать, почто один в гробнице сей
Я ныне заключен был, волею твоей?
Почто я зрел в тебе боязнь необычайну?
Ах! ради Гектора открой сию мне тайну. (36)

Или в другом месте:

Брегись, о мать, брегись, да брак сей не свершится.
Страхуся, тень отца им в гробе раздражится.
Но как противиться можешь ты судьбе?
О, если бы уже я мог помочь тебе!..
(...) Почто ж о сем ты умолчала?
Иль мнишь, что в тайне слов твоих не собрегу? (39)

и т.д. (III, 2).

Ни о каком правдоподобии здесь нет и речи.

Пушкин тоже говорил об "условном неправдоподобию" как неизбежном элементе драматического языка: "У Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, говорит на чистом французском языке: "Увы, я слышу сладкие звуки греческой речи". Не есть ли всё это условным неправдоподобию?"¹² Но далее Пушкин говорит: "Истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобию характеров и положений"¹³. Следовательно, правдоподобию характеров и положений, "правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах" остаются для Пушкина положительными требованиями драматического искусства. И очевидно, что язык не должен нарушать этих требований. "Условное неправдоподобию" для Пушкина является критерием оценки языка трагедии со стороны документальной и исторической, а не психологической и об-

*Сын Отечества: Журнал литературы, политики и современной истории / Изд. Н. Гречем, Ф. Булгариным. Спб., 1827. Ч. 114. № 14. Разд.: Критика. С. 171.
202

разной. Французская классическая трагедия могла и не содержать противоречий в последнем отношении — ее язык был образцовым языком французской поэзии, который Пушкин, как известно, ставил очень высоко. Другое дело русская трагедия, язык которой является условным языком жанра, обособленным "высоким слогом", превращающим, по словам Плетнева, все возвышенное в напыщенное. "Все, как у французов, — говорит Греч о театре Сумарокова, — кроме одного, кроме того именно, что составляет главную прелесть и достоинство их трагедий, кроме прекрасных стихов"*.

Это нужно непременно иметь в виду при оценке стремлений Пушкина выйти за тесные пределы стилистического материала, установленного традицией.

Эти стремления имели два направления. Заимствованный у Шекспира принцип чередования стихотворных и прозаических текстов подражал для прозы "площадной" гротескный материал, при помощи которого достигаются резкие драматические эффекты, состоящие в создании своего рода "языковых масок", т.е. персонажей, драматический характер которых отчетливо воплощен в особенностях их речи. Такими персонажами в "Борисе Годунове" являются Варлаам и Маржерет. Смысл этих "языковых масок" не документально-бытовой, а прежде всего экспрессивный. Дело не в том, что беглый монах Варлаам произносит стереотипные церковные формулы вроде *прииде грех велий на языцы земнии* (32–33) и что француз Маржерет говорит по-французски и коверкает русские слова (73–74). Самые церковнославянизмы Варлаама — лишь деталь, входящая составной частью в его театральный образ, который характеризуется словами Мисаила: *Складно сказано, отец Варлаам*, дважды повторяемыми (29, 31). Варлаам — балагур, прибауточник, сыплющий поговорками. Такова его "языковая маска". Точно так же и речь Маржерета важна не своей документальной стороной, хотя у нее есть определенные документальные источники, а по своим экспрессивным качествам, потому что это французская речь в русской трагедии, да еще пересыпанная ругательствами. Что же касается исковерканного русского языка Маржерета, то его театральные качества не нуждаются в комментариях. Вместе с тем в прозаических сценах наблюдаются и некоторые элементы социальной характеристики действующих лиц по их языку. Сюда относится образ хозяйки корчмы, а именно элементы ее языка вроде следующих: *мой кормилец, недалече, нынче* (замененное в печатном тексте на *ныне*)¹⁴, *ни лысого беса не поймут, на Чеканском ручью*; некоторые синтаксические явления ее речи: *вор ли, разбойник*; ниже, в той же реплике, троекратный союз *а* (30–31).

Пушкин, впрочем, вовсе не был склонен к увлечению экзотикой крестьянского просторечия. Кроме того, общая близость некоторых морфологических особенностей в языке самого Пушкина и его среды

*Греч Н.И. Чтения о русском языке. Спб., 1840. Ч. 2. С. 61.

к крестьянскому языку заставляет быть особенно осторожным в этом отношении. Возможно, например, что отмеченный только что в речи хозяйки корчмы местный падеж на -у написан Пушкиным без художественной преднамеренности (ср. *в уголку* в речи Мнишка, 57). Прямой ошибкой было бы предполагать преднамеренность в таких явлениях, как *взойдем* (по-видимому, вместо *войдем*, хотя речь может идти и о крыльце) в последней сцене (98); как слово *куды* (третья сцена, 12), встречающееся у всех авторов классических трагедий, и пр. Речи мальчишек и старухи в сцене Юродивого, речи народа в заключительной сцене — не противоречат представлению о народном языке, но положительно охарактеризованы разве лишь такими нейтральными выражениями, как *эк она звонит* (77); *бесенята* (77); или имеющими фольклорный характер, как *бедные дети, что пташки в клетке* (97); *Яблоко от яблони недалеко падает* (97) и т.д.

Иной способ преодоления единства слога находим в стихотворных сценах "Бориса Годунова". Языковых масок здесь вообще нет, что, конечно, не исключает возможности стилизации речи отдельных персонажей (например, Самозванца, Пимена, о чем ниже) в определенном направлении. Вместе с тем нет и отчетливых признаков социальной характеристики героев по языку. В какой-то мере язык действующих лиц в "Борисе Годунове", конечно, дифференцирован, хотя бы уже потому, что это разные драматические характеры и лица, говорящие на разные темы. Но вместе с тем все они говорят одним и тем же языком, и именно в той мере, в какой они говорят поэтическим языком самого Пушкина. В стихотворной части "Бориса Годунова" проблема выхода за пределы единого слога заключалась для Пушкина не столько в типизации языка отдельных образов, сколько в общем преобразовании традиционного драматического языка в его материальных основах. Задача заключалась в том, чтобы заменить условный язык драмы, основанный на обособленном высоком слоге, общим поэтическим языком эпохи, как его понимал и создавал Пушкин, т.е. внутренне богатым и разнообразным, совмещающим в себе материалы разного качества и колорита, пестрым по составу, но цельным, стройным и законченным в своем последнем выражении. Это уничтожение обособленности драматического языка, которая была тем сильнее, что другие традиционные жанры высокого слога (ода) вымерли или переродились еще раньше трагедии, это вовлечение драматического жанра в общий поток русского поэтического слова пушкинской поры методологически важно проследить на том значении, которое принадлежит в языке "Бориса Годунова" церковнославянизмам сравнительно с другими драматическими произведениями эпохи.

III

В.В. Виноградов отметил количественный и качественный рост церковнославянизмов в языке Пушкина с середины 20-х годов, т.е. приблизительно со времени "Бориса Годунова"*.

Не входя в оценку общих причин и источников этого роста, укажем только, что в своем отношении к церковнославянскому элементу русского языка Пушкин был совершенно не похож на своих современников-"славянофилов", как старших, так и молодых. Поскольку речь идет о "Борисе Годунове", Пушкин в этом вопросе скорее является последователем Карамзина, имея, конечно, в виду "Историю Государства Российского". Дело в том, что Пушкин органически был чужд пониманию слога как какого-то отвлеченного начала, действующего в качестве независимого и непререкаемого закона. Вообще деление языка на какие бы то ни было "слоги" в духе замкнутых, жестких жанровых категорий есть нечто совершенно несовместимое с тем, что дал Пушкин русскому литературному языку. "На счет слога, кроме небрежного начала, мне не нравится слово *рек*. Кажется, оно не свойственно поэме; оно принадлежит исключительно лирическому слогу"¹⁵. Так писал Пушкину Рылеев по поводу "Цыган" (под "лирическим слогом" здесь понимается слог оды). Вот тип оценки, на которую Пушкин никогда не был способен. Поэтому и в 20-х годах Пушкин ни в каком смысле не переходил на позиции "славянофилов", для которых "славенский язык" оставался именно такой замкнутой жанрово-стилистической категорией. Пушкина в славянизмах привлекает не "слог", а вполне реальные смысловые и экспрессивные качества каждого данного славянизма в каждом данном контексте. Условная жанровая мотивировка славянизмов, остающаяся в полной силе у Рылеева, Кюхельбекера, Катенина, — у Пушкина уступает место их предметному и поэтическому оправданию. Несколько примеров покажут всю глубину различия в этом отношении между Пушкиным и его современниками — драматургами из лагеря так называемых "архаистов". Сопоставим, например, следующие строчки из "Аргивян" Кюхельбекера¹⁶ (явл. 3):

Коварная война погубит Аргос:
Коринфу нес он цепи, срам и смерть;
Но суд Кронидов праведным защита;
Се нас ведет в их город Афродита! (8—9)

или такое место из "Андромахи" Катенина (I, 1):

И если верить мне предчувствиям душевным,
Се ночь последняя пергамлянам плачевным

с следующим местом из предсмертного монолога Бориса Годунова:

*См.: Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка. М., 1934. С. 199.

Повремени, владыко патриарх,
Я царь еще: внимлите вы, бояре:
Се тот, кому приказываю царство;
Цалуйте крест Феодору...

(91)

Очевидно, что *се* в речи русского царя XVII века и в сочетании с древнерусским юридическим термином *приказываю* в значении "завещаю по наследству", с выражением *целовать крест*, наконец, в обращении к боярам и *владыке патриарху* – качественно не имеет ничего общего с условным употреблением славенского *се* в сочетании с Кронидом, Афродитой или пергамлянами. Сравним далее другой отрывок из того же места "Аргивян":

Отвергнул он коварный их совет;
Но с мудрою заботою сокрыл
Приход их ото всех, да подозренье
Не прервет в граде общей тишины;
Зане донос на сильного мгновенно
В народе будит зоркую боязнь

(10)

со словами Пимена:

Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу

(17)

и далее:

И все кругом объаты были страхом,
Уразумев небесное виденье,
Зане святыи владыка пред царем
Во храмине тогда не находился.

(21)

Как видим, и здесь преднамеренные церковнославянизмы *да*, *зане* – иными, конечно, они не могли быть ни у Пушкина, ни у Кюхельбекера – Пушкиным употребляются в контексте, вполне наглядно оправдывающем их с предметной стороны, тогда как у Кюхельбекера это просто высокий, торжественный язык, "приличный" жанру и формальным качествам темы, но не связанный ни с характером действующего лица, ни с фактической стороной избранного сюжета. Вспоминаются слова Пушкина о Кюхельбекере: "...что за чудак! Только в его голову могла войти жидовская мысль воспеть Грецию, великолепную, классическую, поэтическую Грецию, Грецию, где всё дышит мифологией и героизмом – славянорусскими стихами, целиком взятыми из Иеремия"¹⁷. Еще более далеко от Пушкина отстоит Катенин, классик и "славянофил"-полемист, который в своем славенском усердии и прямолинейной борьбе за воскрешение высокого слога как отвлеченного жанрового языка не довольствуется в "Андромахе" отдельными изысканными и диковинными славянизмами вроде *страна* в значении "сторона" ("Со всех чертоги стран окружены врагами", III, 1), датель-

ного самостоятельного ("И кто ж им воспретит, *вам сущим всем в бою*, восстать и отомстить за родину свою", V, 7), но вообще всю свою трагедию пишет на максимально славянизированном языке, так что в ней буквально каждое слово, имеющее славянский вариант, употреблено именно в этом варианте. У Катенина, например, невозможно встретить ни одного слова с подногласием вроде *город*, *борода* и пр. Не удивительно, что на этой почве иногда возникают и нелепости вроде употребления древней звательной формы в значении именительного падежа (II, 6):

Тогда я был твой раб, теперь *владыко* твой.

Таким образом в ранг высокого славянского языка незаслуженно возведено явление, имеющее чисто бытовой источник, связанное с тем, что в обращении к известным духовным лицам старая звательная форма слова *владыка* сохранялась и в живом языке. Принципу разнообразия слога в "Борисе Годунове" отвечает то обстоятельство, что церковнославянизмы здесь являются хотя и заметной, но все же только частностью, одним из элементов языкового стиля, окруженным различными другими формами пушкинского поэтического языка. С другой стороны, церковнославянизмы в "Борисе Годунове" и сами по себе разнообразны, неоднотипны, даны в различном художественном осмыслении. В первом отношении достаточно обратить внимание на тот простой факт, что в "Борисе Годунове" церковнославянские лексические варианты по большей части являются именно только вариантами, которые свободно терпят при себе варианты русские, так что рядом с *пред*, *глава*, *драгой*, *глас*, *младой*, *хладный*, *злато*, *глад*, *очи*, *зри*, *вьется* встречаем также *перед*, *голова*, *дорогой*, *голос*, *молодой*, *холодный*, *золото*, *голод*, *глаза*, *гляжу*, *вьется* и пр. По большей части выбор того или другого варианта обусловлен контекстом. Интересно в этом отношении одно место в сцене "Краков. Дом Вишневецкого", где почти рядом находятся *глава* и *голова*. Но первый вариант находится в отвлеченно-риторической реплике Хрущова:

Мы из Москвы, опальные, бежали
К тебе, наш царь — и за тебя готовы
Главами лечь, да будут наши трупы
На царский трон ступенями тебе, (53)

а второй — в реплике Карелы, в которой есть конкретные исторические подробности, к тому же характеризующие социальные отношения русского средневековья:

К тебе я с Дона послан
От вольных войск, от храбрых атаманов,
От казаков верховых и низовых,
Узреть твои царицы ясны очи
И кланяться тебе их головами. (53)

Рискованно, конечно, было бы утверждать, что буквально каждый лексический вариант этого рода мотивирован в "Борисе Годунове" таким образом. Но во многих случаях это несомненно, а иной раз даже элементарно. Например, "*драгие ветви*" (37) в молитве мальчика и "*гости дорогие*" в речах Бориса (16) и Шуйского (38); "*Твой сладкий глас, твой вдохновенный гимн*" (54) в обращении Самозванца к поэту и "*волшебной, сладкий голос*" (59) в словах того же Самозванца о Марине и т.п. В рассказе патриарха, выдержанном в церковном стиле, есть стихи:

Твой верный богомолец,
В делах мирских не мудрый судия,
Держает днесь подать тебе свой голос.

(69)

Могло бы показаться, что здесь слово *глас* гораздо больше соответствовало бы общему тону речи, чем *голос*, тем более что ритмические условия вполне допускали бы такую замену. Но на самом деле выражение *подать глас* в смысле "заявить мнение" в церковнославянском языке невозможно. В "Словаре Академии Российской" специально отмечено, что соответствующее значение принадлежит только слову *голос**. Зато приведенные стихи могут служить ярким примером того совмещения церковнославянских элементов речи и общих материалов русского литературного языка, к которому Пушкину довольно долго приходилось приучать своих современников. В этом же рассказе патриарха на общем фоне церковно-книжной лексики (*раздрать, риза, зелие, тайное нашептанье, кладязи* и пр.) находим:

В глубоком сне, я слышу, детский голос
Мне говорит: *встань, дедушка, поди*
Ты в Углич-град, в собор Преображенья;
Там помолись ты над моей *могилкой*...

(70)

В словах Басманова "Он *сломит рог* боярству родовому!" (88) заменой глагола достигнуто опрошение традиционного выражения *сотреть* или *стереть рог*, идущего из Библии, где рог является символом могущества и силы (это древнееврейский образ¹⁸); ср. *вознести рог* у Ломоносова: "Сотреть врагов *взнесенный рог*"¹⁹; у Озерова в "Дмитрии Донском": "Ордынцев *стертый рог*" (209). Ср., с другой стороны, современный идиом *сломить себе рога*.

Следует также иметь в виду болезненную реакцию иных современников Пушкина на присутствие в его трагедии просторечных элементов, не только окрашенных в грубо экспрессивные тона вроде реплик Варлаама или восклицаний народа (*взять Борисова щенка*, 96), но также более или менее нейтральных, как, например, *тошнит* (27) в монологе Бориса, *мочи нет* (65) в заключительной реплике Самозван-

*См.: Спб., 1806. Ч. 1. С. 1120.

ца в сцене у фонтана и т.п. Очевидно, такие выражения представляли собой довольно резкое несоответствие с общим приподнятым тоном речей этих персонажей.

То обстоятельство, что славянизмы в "Борисе Годунове" представляют собой лишь отличительные, заметные места в рамках обычного языка пушкинской поэзии, находит себе дальнейшую иллюстрацию в галлицизмах, которых в трагедии Пушкина в общем немало. Некоторые галлицизмы в "Борисе Годунове" уже давно были указаны Коршем в его работе о подлинности окончания "Русалки"²⁰, именно:

Доверенность молодого венценосца
Предательством ужасным *заплатить*²¹. (94)

Далее:

Я знал донцов. *Не сомневался* видеть
В своих рядах казацки бунчуки²². (53)

К этому можно еще присоединить указание на стих:

Я счастье твое не мог *устроить*²³. (42)

Далее – на такие выражения, как *Честь храброму* (84, *le brave*), *за чашею безумства* (63), *свободы чадо* (52), *"Любви речей не буду слушать я"* (65). Такого рода атрибутивное употребление родительного падежа от существительных с отвлеченным значением очень часто в языке Пушкина, например: *дева красоты, дочь неволи, нег и плена* в "Бахчисарайском Фонтане"; *нега любви* в "Гавриилиаде"; *любовь надежд, восторгов, упоенья*²⁴ (Кюхельбекеру, 1817) и многие другие. Уже эти немногие примеры показывают, что Пушкин не делал насилия над своими обычными языковыми навыками в угоду жанру "Бориса Годунова". В черновике сцены в келье, правда, устранен один галлицизм, но он является таким резким, что, вероятно, Пушкин его не допустил бы не только в произведении на национально-историческую тему. Именно известные слова Отрепьева о Пимене сначала читались:

Ни на челе высоком, ни во взорах
Ничто не *изменяет* мыслей, (282)

т.е. "не выдает", "не обнаруживает" (фр. *trahir*)²⁵. Ср. в лицейских стихах: "Всё юность *изменяет*"²⁶ и пр. Но интереснее всего в "Борисе Годунове" такие галлицизмы, которые вступают в соединение с церковнославянизмами. Так, Борис Годунов говорит Шуйскому:

Послушай, князь: *взять меры* сей же час. (47)

Это выражение (*prendre les mesures*) Марина повторяет в славянизированной форме:

А Годунов свои *приемлет меры*... (60)

Известное затруднение для лингвистической интерпретации представляют два стиха в монологе Пимена:

и:

Прииду к вам преступник окаянный.

(20)

В этих стихах правомерно усматривать составные сказуемые с так называемым вторым именительным: *предстану алкающий* и *прииду преступник*. Первый из этих двух стихов, собственно говоря, даже и невозможно понимать как-нибудь иначе. Точный смысл этого стиха такой: "я приду сюда, желая (пожелав) спастись; я пожелаю спастись и приду сюда". Иоанн вовсе не хочет сказать, что он уже сейчас является "алкающим спасенья". Нет, "желанный день придет" — и он явится "алкающим" в монастырь. Таким образом, слово *алкающий* невозможно понимать как обособленное определение к подлежащему, как слово, означающее вневременной, постоянный признак. Это несомненный предикат, значение которого связано с временной формой глагольной части сказуемого. Думаю, что по аналогии правильнее видеть ту же конструкцию и в другом стихе, т.е. понимать его в смысле: "я приду к вам преступником окаянным", "как преступник окаянный", "в качестве преступника окаянного". Может быть, не лишено значения, что ни в беловом автографе, ни в печатном издании эти вторые именительные не выделены запятыми, которыми обычно выделяются обособленные определения и приложения. Конструкции со вторым именительным звучат для нас теперь архаизмами. Но они, несомненно, не были сознательными архаизмами в духе древнерусского синтаксиса для Пушкина. Скорее это не подражание древнерусскому складу речи, а произвольные галлицизмы. Ср. еще: "Весь город был свидетель злодеянья" (6); "Все то, чему свидетель в жизни будешь" (23), где такое же совпадение древнерусской формы составного сказуемого с французской²⁷. Таким образом, в "Борисе Годунове" национально-исторический колорит языка достигается даже с помощью форм западноевропейского мышления. С другой стороны, Борис Годунов при помощи ярких церковнославянизмов выражает мысль чисто европейского склада, вряд ли свойственную идеологии русского XVII века.

Мы с молодю влюбляемся и алчем

Утех любви, но только утолим

Сердечный глад мгновенным обладаньем

(25—26)

и т.д.

По этому поводу Булгарин писал: "В устах какого-нибудь рыцаря Тоггенбурга эти слова имеют силу и значение, но в устах Русского Царя, Бориса Годунова, это анахронизм! В XVII веке, после царствования благочестивого Феодора Иоанновича, в обществах, из коих исключен был женский пол, не знали и едва ли помышляли о мгновенных обладаниях!"²⁸ Это подводит нас к вопросу о документально-исторических качествах языка пушкинской трагедии.

Прежде всего необходимо считаться со словами самого Пушкина: "...Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов, Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени"²⁹. Таким образом, Пушкин сознательно стремился к воспроизведению занимавшей его исторической эпохи между прочим и средствами языка. Однако Пушкину был чужд метод прямолинейного документализма, чисто цитатный подход к материалу, так широко распространенный в литературных произведениях, имеющих своей задачей историческое изображение. Поэт в Пушкине постоянно побеждает стилизатора. Многочисленные заимствования Пушкина в "Борисе Годунове" из Карамзина и других источников имеют не столько документальный, сколько поэтический характер. Раньше чем ввести в свою трагедию тот или иной языковой материал, почему-либо представлявшийся ему исторически характерным, Пушкин пропускал его через свое поэтическое сознание, переживал его как материал поэтический, и в результате цитата, не теряя своей исторической колоритности, вместе с тем приобретала все типичные качества пушкинского поэтического слова. Вот почему трагедии Пушкина в такой большой степени присущ лиризм, остающийся главенствующей стихией пушкинской поэзии в любых жанрах. Пушкин сам засвидетельствовал свое лирическое отношение к исторически характерному языковому материалу своими словами о том, что он старался "угадать" образ мыслей и язык избранной им эпохи в летописях. Пушкин не копировал и не подражал, а именно угадывал в своих источниках то, что ему было нужно как художнику, брал в этих источниках то, что был способен воспринять и пережить как поэт.

Характерным в этом смысле является эстетическое отношение Пушкина к Карамзину. Взяв у Карамзина, в особенности из его примечаний, почти всю фактическую основу своей трагедии, Пушкин в то же время широко пользуется не только примечаниями, но и самим изложением Карамзина в чисто литературном отношении: "Карамзин есть первый наш историк и последний летописец. Своею критикой он принадлежит истории, простодушием и апофегмами хронике... Нравственные его размышления, своею иноческою простотою, дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть древней летописи"³⁰. Нет надобности полемизировать с этим идеальным воззрением на древнюю летопись. Но важно знать, что именно так смотрел на нее Пушкин и что он был склонен ставить знак равенства между изложением летописным и карамзинским. На то и на другое Пушкин смотрел глазами поэта. Погодин в предисловии к своей трагедии "Марфа, посадница новгородская" указывает, что в его трагедии "...едва ль

Предстану здесь алкающий спасенья.

Ты Никодим, ты Сергей, ты Кирилл,

Вы все — обет примите мой духовный:

Прииду к вам преступник окаянный

И схиму здесь честную восприму,

К стопам твоим, святой отец, припадиш”.

(20–21)

Вот для сравнения подлинник, приведенный у Карамзина (IX, прим. 38): "...и пришедшу ми к вашему преподобию, и тогда со Игуменом бяше Иоасаф, Архим. Каменской, и Сергей Колычов, ты Никодим, ты Антоний, а иных не упомяну; и бывши в сей беседе надолзе, и аз грешный вам известих желание свое о пострижении (...) и вам моливовавшим, аз же окаянный преклоних скверную свою главу и припадох к честным стопам Игумена, благословения прося..." При всей текстуальной близости пушкинских стихов к подлиннику в них все же нет никакого привкуса документализма или стилизации. Все невозможное в обычном языке пушкинской эпохи устранено. В качестве компенсации текст отягощен славянизмами *прииду*, *алкающий*. Слово *честный*, в подлиннике обозначающее "почтенный", "достопочтимый", взято Пушкиным в другом значении, именно "священный": *схима честная* (20–21). Перечисление имен с повторением местоимения второго лица, в подлиннике лишенное всякой стилистической или риторической нагрузки, под пером Пушкина приобретает характер необычайной поэтической торжественности. Наконец, весь отрывок (20–21) дан в контексте типической лирической семантики Пушкина: "И тихо он беседу с нами вел", "желанный день придет", "Задумчив, тих сидел меж нами Грозный", "И сладко речь из уст его лилася", "И плакал он", "Его душе страдающей и бурной". Совершенно очевидно, что Пимен, персонаж, наделенный преимущественно лирической функцией, даже развивая чисто летописные темы, говорит языком, в котором сквозь черты монаха XVII века, носителя определенных черт национально-исторической идеологии, отчетливо проступают характерные формы семантики Пушкина-лирика.

Таким образом, основная функция церковнославянских элементов в языке "Бориса Годунова" — это осуществляемое через их посредство лирическое осмысление национально-исторической темы. Это вполне понятно, если принять во внимание значение истории в системе идей и образов, питавших идеологию Пушкина. Для Пушкина история была не просто "литературной темой", а источником решения основных вопросов его личной и социальной биографии, методологией его общественного и поэтического поведения. Здесь приобретала свои очертания феодальная утопия Пушкина, которую он противопоставлял ненавистной бюрократической монархии, и здесь же находил свежие краски его поэтический язык. Это удивительно хорошо было понято современником Пушкина Баратынским. Возражая против мнения, буд-

то для Пушкина в "Борисе Годунове" образцом слога служила "Орлеанская дева" Жуковского, Баратынский писал Ив. Киреевскому: "Слог "Иоанны" хорош сам по себе, слог "Бориса" тоже. В слог "Бориса" видно верное чувство старины, чувство, составляющее поэзию трагедии Пушкина, между тем как в "Иоанне" слог прекрасен без всякого отношения"³⁶. Действительно, поэтическое восприятие истории, для которого "Орлеанская дева", разумеется, не давала условий, есть основное отличие конкретного лирического языка "Бориса Годунова" от абстрактного лирического языка "Орлеанской девы". Только при таком допущении становится понятным отсутствие прямой мотивировки – персональной, социальной, жанровой и пр. – у целого ряда церковнославянизмов в "Борисе Годунове". В ряде случаев она имеется – некоторые уже были приведены выше. Вполне понятны, конечно, в устах патера Черниковского такие слова, как *Вспомошествуй* (по-видимому, взято из статьи Булгарина о Марине Мнишек)³⁷, *небесная благодать, оглашенный свет* (50). Очевидно, оправданы образом действующего лица выражения *сосуд дьявольский* (24), *млад и неразумен* (24), *врагоугодник* (24) в речах патриарха (ср. вышесказанное в рассказе патриарха о чудесах на гробе Димитрия). Официально-государственный тон речи Щелкалова к народу объясняет употребляемые им слова *воздвижится, въздет, сирая Москва* (11) и пр., где, однако, несомненным также является присутствие лирического тона. Более случайным кажется слово *никая* в устах Шуйского, речь которого вообще свободна от славянизмов, но, может быть, это канцеляризм, лексика приказного языка. Но зато уж чисто экспрессивными качествами наделены многочисленные настойчивые славянизмы в речах Самозванца. В немногих случаях они персонально мотивированы образом чернеца в сцене в келье (например, *"бесовское мечтанье"*, 18); но в последующих сценах они уже прямо прикреплены к политической и любовной риторике этого романтического и страстного авантюриста, например: *Хвала и честь тебе, свободы чадо!* (52); *Стократ священ союз меча и лиры* (54); *Нет, не вотще в их пламенной груди...* (54); *гордыней обуянный, // Обманывал я бога и царей* (62); *зри во мне // Любовника, избранного тобою* (59). Общий риторический тон языка Самозванца позволил даже Пушкину вложить ему в уста употребление косвенных падежей от *иже*: *"благословится подвиг, // Егом* (т.е. "который") *они прославили заране!"* (54); *"Ты мне была единственной святыней, // Пред ней же* (т.е. "перед которой") *я притворствовать не смел"* (63), – которые звучат в этих контекстах несколько неожиданно. Любопытно, что, по мнению одного из критиков-современников (Среднего-Камашева), вообще осуждавшего "излишний местами лиризм в разговоре действующих лиц"³⁸ трагедии Пушкина, "вся почти сцена... где к Самозванцу подходят Курбский, Собальский, Хрущов, Карела и, наконец, Поэт, дышит как-то, несмотря на все изящество отделки, ходульною Поэзией отцов-Классиков"³⁹. Наконец,

нельзя не обратить внимание на обильные славянизмы в речах Марины: *приемлет меры* (60), *набожный примыш* езуитов (64) (неверно печаталось до сих пор *приемыш*), *не мнишь ли ты* (62) и пр. Ср. также старинное слово *клеверет* в устах Марины (60). Все это идет за счет общего духа, в котором написан "Борис Годунов".

V

Язык "Бориса Годунова" представляется своего рода лабораторией, в которой изящество, страстность, сладкогласие и простота языка пушкинской лирики (включая, разумеется, лирические поэмы и пр.) вступают в прочное соединение с элементами книжно-поэтического языка XVIII века, переосмысленными под углом зрения национально-исторического, "летописного" языкового мышления. Заслуживает внимания отзыв барона Розена, переводившего с согласия Пушкина "Бориса Годунова" на немецкий язык и написавшего очень обстоятельную и серьезную рецензию на пушкинскую трагедию. "Одной из выдающихся красот этого произведения, — писал Розен, — является его простой, благородный, истинно драматический язык, принадлежащий исключительно самому поэту. С тонким художественным чутьем он создал этот язык, который при всей гладкости современного наречия носит на себе печать той исторической эпохи"⁴⁰. Нет никакого смысла искать серьезных доказательств того, что "Борис Годунов" написан языком XIX столетия, а не XVII, но очень важно подчеркнуть, что в этой трагедии драматический язык подчинен нормам, выработанным лучшими образцами лирической поэзии начала XIX века. На протяжении всей трагедии, преимущественно в речах Бориса, Самозванца, Марины и Пимена, мы находим на фоне уже отмеченных раньше архаизмов лексические и синтаксические особенности, непосредственно перенесенные Пушкиным в его трагедию из его прежней поэтической практики, так что иногда это приводит даже к заметным языковым анахронизмам. Примером может служить слово *волновать*, которое если и употреблялось в древнем языке метафорически, то только в виде живой метафоры, т.е. с сохранением первоначального значения, как, например, в приводимой Срезневским фразе: "Буря мя вльнуеть грѣховная"^{*}. С этой точки зрения слова Бориса:

О милый сын, ты входишь в те лета,
Когда нам кровь волнует женский лик, (90)

конечно, являются анахронизмом и по теме и по языку. Особенно резко чувствуется это в словах Шуйского:

^{*}Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1893. Т. 1. Стб. 380.

Разумеется, не соответствуют изображаемой в "Борисе Годунове" эпохе такие выражения, как *черты же лица* (49), *терпимость* (50), *вдохновенный гимн* (54), *герои наши* (86), *прелестная* (Марина, 51, 60); правда, Самозванец говорит это, уже находясь в Польше, а в польских сценах есть даже *мраморная нимфа* (56), чего нельзя не признать очень тонким приемом Пушкина. Непосредственно связывает трагедию Пушкина с его лирикой и поэмами несколько раз встречающийся в трагедии образ, прикрепленный к слову *кипеть*: "Нет, не вотще в их пламенной груди // *Кипит* восторг..." (54); "Не юноше *кипящему*, безумно // Плененному моею красотой..." (60); "Умы *кипят*... их нужно остудить" (69); в ином значении: "Внизу народ на площади *кипел*..." (19). Ср. "мечты *кипят*" ("Воспоминание"); "как играли страсти // Его послушною душой! // С каким волнением *кипели*..." ("Цыганы"); "Макарьев суетно хлопочет, // *Кипит* обилием своим" ("Путешествие Онегина"). Самозванец и Марина перекликаются и другими, ставшими для Пушкина характерными, словесными темами его поэзии. Ср. слова Самозванца: "Иль это дрожь *желаний напряженных*" (58) и слова Марины: "Не как раба *желаний легких мужа*" (59). Ср. в "Бахчисарайском Фонтане": "Порывы *пламенных желаний*". Образ *легкий* встречается еще в словах Пимена: "И сны твои *видений легких* будут // Исполнены" (19). Ср. "дни забав, // Мелькнувших *легким сновиденьем*" ("Бахчисарайский Фонтан"), "*легкий шум* ее шагов" ("Зачем безвременную скуку..."). Отметим далее постоянное употребление слов *безумный*, *безумство*: "*Безумные потехи юных лет*" (Пимен, 19); "*Безумны мы*, когда народный плеск // Иль ярый вопль тревожит сердце наше" (Борис, 26); "*безумно // Плененному моею красотой*" (Марина, 60); "Ни в пиршестве за *чашею безумства*" (Самозванец, 63); "К нему толпу *безумцев* привлечет // Димитрия воскреснувшее имя" (Шуйский, 46). Ср. в "Цыганах": "Толпы *безумное* гоненье", "О чем, *безумец* молодой // О чем вздыхаешь ты всечасно?"; в элегии "Под небом голубым...": "С таким *безумством* и мученьем". Ср. далее: "Но что ж теперь *теснит мое дыханье?*" (Самозванец, 58); "У спящего *теснит дыханье*" ("Цыганы"). Подобные сопоставления можно было бы умножить до бесконечности. Отмечу еще только некоторые специфически лирические сочетания значений в "Борисе Годунове", например *пыль веков* (Пимен, 17), с чем просится в сравнение поразившее Вяземского выражение в *дыму столетий* в стихотворении "Жуковскому" 1818 года⁴¹. Далее — такие образы, как *темное владычество татар* (18), *Восход его шумящей, бурной жизни* (52), *пью жадно воздух новый* (66), *Душа сгорит, нальется сердце ядом* (27); наконец, необыкновенно выразительная строчка:

И я люблю *парнассские цветы*.

(54)

Но и в общих приемах композиции стихотворной речи "Борис Году-

217

нов” целиком совпадает с нормами, которые вырабатывались в поэзии Пушкина по мере его роста как писателя и поэта. Не вдаваясь в детальный сравнительный анализ этого вопроса, что потребовало бы слишком много места, отмечу только, что в “Борисе Годунове”, как и всегда у Пушкина, отчетливо наблюдается стремление к гармоническому согласованию синтаксического ритма с ритмом стихотворным, так что границы речевых тактов в тенденции совпадают с стихотворным членением. Опорным пунктом отдельного стиха в “Борисе Годунове” является предикат, так что, когда предложение захватывает несколько стихов, стихи, не имеющие предиката, отчетливо группируются вокруг опорного стиха, как, например, в следующих параллелизмах:

*Не внемлет он ни слезным увещаньям,
Ни их мольбам, ни воплю всей Москвы,
Ни голосу Великого Собора.* (5)

Или:

*Слышал ли ты когда,
Чтоб мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных,
Назначенных, избранных всенародно,
Увенчанных великим патриархом?* (47)

Многочисленные enjambements⁴² в “Борисе Годунове” почти все лишены резкости, вследствие чего деление речи на стихи не противоречит естественным синтаксическим связям между отдельными членами предложения. Члены предложения, синтаксическая связь которых является особенно принудительной, например определяемое и определение, только в редких случаях, обычно в особых стилистических контекстах, располагаются по обе стороны границы между стихами, как, например:

*Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем.* (15)

То же можно сказать относительно членов составного сказуемого, в отношении которого такие стихи, как

*И сны твои видений легких будут
Исполнены* (19)

представляют собой ничтожное меньшинство. Чаще всего граница стиха раздвигает подлежащее и сказуемое, т.е. члены предложения, обладающие наибольшей самостоятельностью, а также сказуемое и легко отделяющиеся обстоятельственные слова, как, например:

*и часто
Я угадать хотел, о чем он пишет?* (18)

Или:

Часто

Златый венец тяжел им становился...

(20)

Этот тип соответствия между ритмом и синтаксисом является в "Борисе Годунове" господствующим.

Ограничиваясь этими немногими примерами, в которых легко все же подметить их полную родственность стиху Пушкина в его других произведениях, укажу еще на то, что эти примеры особенно характерны для "Бориса Годунова" как произведения, написанного белыми стихами. Отсутствие рифмы, которая является не только важнейшим элементом звуковой гармонии, но служит также средством закрепления границы стиха, — требует от поэта обостренного внимания к синтаксическим явлениям, связанным с ритмическими границами. Вероятно, в связи с этим стоит то обстоятельство, что в "Борисе Годунове" наблюдается отчетливая склонность к постановке глагола или иного вида сказуемого в конце стиха, что создает частые инверсии вроде "Давай народ *искусно волновать* (8); "Его дворец, *любимцев гордых полный*" (20); "Романовы, *отечества надежда*" (40) и пр. Стих как бы опирается на наиболее весомый член предложения, что несомненно является одним из следствий общей прозрачности и легкости пушкинского стихотворного синтаксиса. Интересно, что, по наблюдению Томашевского, в рифмованном пятистопном стихе "Гавриилиады" сказуемое, наоборот, тяготеет к начальному полустопу⁴³, что и естественно. Все эти качества стихотворного синтаксиса в "Борисе Годунове" как нельзя более гармонируют с изложенным выше общим воззрением на язык трагедии Пушкина как на язык по преимуществу лирический.

VI

Все это, однако, не означает, что Пушкин решительно чуждался собственно археологического подхода к той задаче, которую ставил перед ним язык его трагедии. Вальтер-скоттовские мотивы в "Борисе Годунове" подмечались современниками Пушкина⁴⁴ и, несомненно, сознательно культивировались им самим, однако с большим чувством меры и в ряде случаев снова с заметной лирической окраской. Воспроизведение "домашней" стороны истории, конкретных исторических деталей, того, что в общем замысле "Бориса Годунова" связано с концепцией "трагедии костюма", находит свое воплощение в некоторых элементах старинного делового и обиходного языка, рассыпанных отдельными островками на протяжении трагедии. Например, Борис Годунов говорит:

Мне *свейский* государь

Через послов союз свой предложил;

Но не нужна нам чуждая *помога*.

(68)

Ср. слова Афанасия Пушкина:

Король его ласкает
И говорят, помогу обещал (40)

и Гаврилы Пушкина:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью... (93)

Ср. еще слова Бориса:

пóмочь
Нужна моим усердным воеводам (68)

(печаталось неверно *помощь*). Впрочем, *пóмочь* вместо *помощь*, может быть, является элементом собственного языка Пушкина; ср. в "Дубровском" слова Маши: "Каким образом окажете вы мне *пóмочь*?" В обращении к сыну Борис говорит:

Все области, которые ты ныне
Изобразил так *хитро* на бумаге,
Все под руку достанутся твою... (43)

Здесь слово *хитро* употреблено в старинном обиходном значении "искусно", а выражение *под руку* — одно из многих старинных выражений со словом *рука* в значении "власть". Выше было указано на обращение Карелы к Самозванцу (*царевы ясны очи, кланяться головами* — 53). Интересен ответ Самозванца:

...мы по старине
Пожалуем наш верный, вольный Дон. (53)

Гаврила Пушкин объясняет Самозванцу, что новые лица, которых тот видит в окружающей его толпе, пришли к нему *просить меча и службы* (51). Ср. старинную феодальную пословицу: "Твой меч, моя голова"⁴⁵ — обращение народа к князю. Укажем далее на выражение *бью челом* (96), *Собором положили* (10), "Басманов в царской Думе//Теперь сидит" (80), *чарка вина* (5), *милостью, раденьем и щедротой* (46), частый *pluralis majestatis*⁴⁶ и пр.

Отдельно хочется остановиться на Воротынском, которому Пушкин двумя-тремя штрихами умел придать колоритный образ древнерусского боярина-чиновника, обломка униженных старинных родов. В конце первой сцены Воротынский говорит: "Давно царям *подручниками* служим..." (8). Следует заметить, что Пушкин не сразу нашел слово *подручник*. В черновой редакции этому месту соответствует: "Давно царям мы, как *дворяне*, служим" (272). Нельзя не отметить, что эта замена *дворянина подручником* очень удачна. Слово *подручник*, означающее подчиненного, подвластного кому-нибудь человека (под рукою = под властью), в языке русского феодализма употреблялось приблизительно в том смысле, в каком на Западе слово *вассал*. Ср.

противопоставление *князя и подручника* в Ипатьевской летописи: "не акы к князю, но акы к *подручнику* и просту человеку"⁴⁷. Очевидно, Пушкин почувствовал конкретно-исторический колорит этого слова, оказавшегося таким уместным в цитируемой реплике Воротынского и являющегося интересной деталью феодальных переживаний самого Пушкина. Значение этого слова в системе идейно-поэтических образов Пушкина выразительно иллюстрируется следующим черновым вариантом из "Езерского", который любезно сообщен мне С.М. Бонди:

Мне жаль, что дома наши новы,
Что прибываем мы на них
Не льва с мечом, не щит гербовый,
А ряд лишь вывесок цветных.
Что мы в свободе беспечальной
Не знаем жизни феодальной
В своих владеньях родовых
Среди *подручников* своих⁴⁸.

Последний стих был сначала написан так: "Средь добрых подданных моих"⁴⁹. Другой такой феодальной черточкой в языке "Бориса Годунова" является слово *витязь*. Самозванец трижды употребляет это слово в применении к Курбскому: "Я радуюсь, великородный *витязь* , // Что кровь его с отечеством мирится" (52); "О *витязь* мой! завидую тебе" (66) и "Где ж *витязь* мой?" (84). Не требует особых доказательств, что для Пушкина слово *витязь* здесь имело значение русского эквивалента западному *рыцарь*. В "Руслане и Людмиле" Пушкин неоднократно называет своих витязей *рыцарями*. Например:

Наш *витязь* мимо черных скал
Тихонько проезжал и взором
Ночлега меж дерев искал,

а несколько ниже:

Над *рыцарем* иная машет
Ветвями молодых берез...

В черновиках поэмы слова *витязь* и *рыцарь* часто замещают друг друга. Ср., например, песнь II, строку 29: "И *рыцарь* пасмурный шептал" (Рогдай) в черновике, тогда как в печатном тексте: "И *витязь* пасмурный шептал"⁵⁰. Самые характеры тех, кто произносит это слово в "Борисе Годунове" и к кому это слово обращено, свидетельствуют о том образе, с которым связывалось оно для Пушкина. Например, Марина – Самозванцу:

О верю я! — но чем, нельзя ль узнать,
Клянешься ты? не именем ли бога,
Как набожный примышл езуитов?
Иль честию, как *витязь* благородный...

(64)

а выше — с тем же эпитетом *благородный*:

у ног своих видала

Я рыцарей и графов *благородных*...

(62)

По-видимому, это словоупотребление было обычным. У Карамзина, например, говорится: "Тут Расстрига, как истинный *витязь*, оказал смелость необыкновенную..." (XI, 170). У Кюхельбекера встречается: "*Витязь* печального образа" (о Дон-Кихоте)*.

Отметим еще интересный момент стилизации старинного официального документа в сцене в корчме. Оглашенный в этой сцене царский указ о поимке беглого еретика Отрепьева строго выдержан Пушкиным в духе старинного приказного языка. Это находит свое выражение прежде всего в синтаксическом построении указа. Пушкинский текст, между прочим, гласит: "А по справкам оказалось, *отбежал он*, окаянный Гришка, к границе Литовской..." (35). Переписчик, изготовлявший копию с автографа "Бориса Годунова", не разобрав почерка, вместо *отбежал* написал *что бежал*, исказив таким образом употребленную Пушкиным бессознательную конструкцию. Выправляя копию, Пушкин оставил свое внимание именно на синтаксической, а не на лексической стороне этого искажения, ограничившись тем, что зачеркнул союз *что*, хотя *отбежал* в указанном археологическом смысле, конечно, более выразительно, чем *бежал*. Внимательное отношение Пушкина к синтаксической стороне старого официального языка сказалось и в употреблении столь характерного начинательно-присоединительного союза *а*: "А-лет е-му от-ро-ду... 20", "А ростом он мал, грудь широкая..." (36) и т.д. Ср. в речи пристава: "Не слышал? ладно. А того беглого еретика царь приказал изловить и повесить" (33). Любопытно, что Пушкин стилизовал царский указ даже в орфографическом отношении, написав здесь: *Чюдова* монастыря (согласно древнерусской орфографии).

С эпохой Годунова, как известно, связано происхождение пословицы "Вот тебе, бабушка, и Юрьев день". Пушкин показывает эту пословицу в своей трагедии в ее рождении. Афанасий Пушкин говорит:

Вот — Юрьев день задумал уничтожить.

(41)

И далее:

...Попробуй самозванец

Им посулить старинный Юрьев день,

Так и пойдет потеха.

(41)

Но Самозванец в сцене в корчме произносит уже пословицу: "Вот тебе, бабушка, Юрьев день" (30). Это один из примеров тесной связи, кото-

*См.: Кюхельбекер В.К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие // Мнемозина: Собр. соч. в стихах и прозе... М., 1824. Ч. 2. С. 40.

рая существует в языке "Бориса Годунова" между тем, что выше названо "археологической" струей, и фольклором. Самый термин *витязь* отчасти связан с фольклором, тем более, что этот *витязь* обнажает меч за своего надежу-государя. Но фольклорный материал в "Борисе Годунове" имеет разный характер, представляя собой известную гамму оттенков между полюсом лирики и полюсом грубоватого просторечия. К первому из этих полюсов тяготеет эпизод Ксении и мамки (42), стих из монолога Пимена *Волнуясь, как море-окиян* (17), песенка юродивого (77). Ко второму примыкают прибаутки Варлаама, песня, которую он поет (28–33). С другой стороны, просторечные элементы в "Борисе Годунове" также окрашены в известной степени археологически. Это засвидетельствовано прежде всего репликой Варлаама: "Сам же к нам навязался в товарищи, неведомо кто, неведомо откуда – да еще и спесивится; может быть, *кобылу нюхал...*" (30). Выражение *кобылу нюхал*, в свое время разъясненное Ефремовым в его примечаниях к "Борису Годунову"⁵¹, означает "был сечен кнутом на кобыле", т.е. на особом рода доске, специально приспособленной для этого наказания. В этом выражении, таким образом, наглядно сказалось совпадение тяготения Пушкина к историческому колориту и колоритному языку. Менее очевидным является это в другом случае. В печатном тексте Варлаам, вырывая из рук Отрепьева царский указ, говорит: "Отстаньте, *пострелы!* что я за Гришка?" (293). В рукописи Варлаам выражается гораздо более энергично: "Отстаньте, *б... дети!*" Впоследствии, устраняя "матерщину французскую и отечественную"⁵², Пушкин поправил: *сукины дети*, как и печатается теперь это место. Однако первоначальный рукописный вариант вовсе не является, как можно было бы подумать, отвлеченным сквернословием и шекспиризмом. Источником этого грубого выражения послужил для Пушкина Карамзин, у которого (III, прим. 5) оно приводится по летописи в пример негодования, с каким летописцы говорят о "дерзости и непостоянстве Новгородцев". Таким образом, матерщина приобретает не только отечественный, но и исторический характер.

Итак, в национально-исторические тона у Пушкина окрашивались и славянизмы, и просторечные элементы языка. Последнее в особенности было воспринято от Пушкина Погодиным. В своих воспоминаниях о Пушкине Погодин говорит: "...мне представился образ Марфы Посадницы, о которой я давно думал, искав языка. Жуковского" "Орлеанская Дева" дала мне некоторое понятие об искомом языке, а "Борис Годунов" решил его окончательно"⁵³. Зависимость драмы Погодина от "Бориса Годунова" сказывается и в некоторых текстуальных совпадениях, например у Погодина мятежные феодалы го-
ворят:

*Нам воли нет в своих землях наследных,
Холопа своего казнить не можем,*

совсем как Афанасий Пушкин в "Борисе Годунове":

Не властны мы в поместьях своих

(41)

и т.д.

Разумеется, в "Марфе Посаднице" нет и следа пушкинской поэзии, но известная "размашка" в слоге, оправданная заданием "народной драмы", придает произведению Погодина незаурядный историко-литературный интерес, и понятно, почему оно нравилось Пушкину. Погодин не избегает нарочитых, изысканных славянизмов, но каждый раз дает совершенно точный исторический адрес такого рода форм, как, например, в торжественно-официальной речи Иоанна в пятом акте:

Но те изменники...

Должны принять достойное возмездье,

И кийждо по делам своим поганым.

Как в особливом значится наказе.

(V, 167)

Или в официально-фразеологичной реплике Шуйского:

Да сохранит тебя на многи лета

Отец небесный с чады и супругой!

(V, 166)

Ср. также: "О плоти помышляете, *слепи́и*" в речи Монаха; "Дажь им силу" в речи священника и т.п. Но основной тон в языке трагедии Погодина составляют встречающиеся в великом множестве выражения вроде "Обуха плоть коли перешибает"; "Против рожна нам прати невозможно"; "Они ж от робости, с нечаю что ли, // Оторопев нас приняли не дружно"; "Так вот пошла жарня, и в нос и в рыло"; "Когда б с десяток-места // С костей долой"; "Держи вострее оба уха" и пр. В этих выражениях сказывается несомненное стремление построить трагедию на исторически осмысленном просторечии. Этот элемент обладает у Погодина гораздо большей остротой, чем у Пушкина, но ученики всегда в той или иной мере заостряют методы учителей, делают их более рельефными, грубыми и примитивными. Не приходится удивляться суждению Греча: "Говорить ли о "Марфе Посаднице", написанной самым грубым, площадным языком черни, какой нетерпим и в гаерских фарсах?"* Что касается Пушкина, то его просторечие гораздо более скромное и мягкое, опять-таки такое же, какое нетрудно найти и в других вещах Пушкина, как, например: *кто этот удалец; такая право притча; я их ужо; здорово, господа; нет, мудрено тягаться с Годуновым; вечер; впервой; дворецкий князь-Василья; так и пойдет потеха; все это, брат, такая кутерьма* и т.п.⁵⁴ Любопытным штрихом является также *али*, попавшее в рукописи из *или* в реплике Пат-

*Греч Н.И. Чтения о русском языке. Ч. 2. С. 80.

риарха: "Довольно будет объявить о побеге дьяку Смирнову *али* дьяку Ефимьеву..." (24). Во всяком случае, во всех этих примерах нет ничего нарочитого и они вполне согласуются с нашим общим представлением об элементах просторечия в живом языке самого Пушкина. Поэтому в "Борисе Годунове" находим все обычные для Пушкина просторечные особенности морфологии: *вокруг его* (49), *Противу их* (20), *волоса рыжие* (36), "...казаки лишь только *селы* грабят" (93) и пр. Замечательно, что в печатном издании "Бориса Годунова" все эти просторечные особенности были тщательно выправлены, очевидно, Плетневым. В том, что правщиком в данном случае руководила определенная система, убеждает следующее обстоятельство. Следуя архаически-просторечному правилу согласования, Пушкин в "Борисе Годунове" несколько раз ставит глагол во множественном числе при подлежащем, имеющем значение количества: "Не много слов *доходят* до меня..." (17), "*Входят* несколько ляхов" (84), "...где кучка казаков // *Смеются* им из-под гнилой ограды" (86). В книге все это выправлено и напечатано: *доходит* (так печаталось до самого последнего времени), *входит, смеется* (291–299).

VII

Общий итог предложенного анализа состоит в том, что преобразование драматического языка, к которому стремился Пушкин в "Борисе Годунове", осуществлялось им посредством замены условного жанрового языка классической русской трагедии поэтическим языком двадцатых годов в том виде, в каком этот язык создавался самим Пушкиным. В этом одновременно источник и живого разнообразия в языке "Бориса Годунова", и его мягкости, ровности, лиричности. Те специальные языковые средства, которые привлечены Пушкиным для его трагедии и выделяются в ней на общем фоне ровного и простого лирического языка, во-первых, никогда почти не переходят границ, отделяющих поэтическое отношение к слову от чисто документального и этнографического, а сверх того, являются выражением интимно заинтересованного, пристального внимания Пушкина к темам и образам, объединяемым символом "история". В последнем отношении "Борис Годунов" является исключительно важным этапом в эволюции поэтического языка Пушкина, как и вообще его идейного и художественного творчества*.

*К сожалению, я не мог воспользоваться для этой статьи книгой В.В. Виноградова "Язык Пушкина", с которой ознакомился уже по окончании своей работы. В исследовании Виноградова специально славянизмы в "Борисе Годунове" посвящено несколько очень интересных страниц⁵⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Тынянов Ю.Н. Аргивяне: Неизданная трагедия Кюхельбекера // Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 292.

² См.: Плетнев П.А. Соч. и переписка. Спб., 1885. Т. 1. С. 163.

³ Пушкин А.С. Заметки на полях статьи П.А. Вяземского "О жизни и сочинениях В.А. Озерова"; 12, 215.

⁴ См.: Racine J. Théâtre complet. Paris, 1842. P. 246—248, 458—460.

⁵ Цитируется: Сумароков А. Аристана. Спб., 1751.

⁶ Цитируется: Озеров В.А. Соч. Спб., 1846.

⁷ Цитируется: Катенин П. Андромаха: Трагедия в пяти действиях. Спб., 1827.

⁸ Перевод трагедии Шиллера.

⁹ Пушкин А.С. Л.С. Пушкину. 4 сентября 1822 г. Кишинев; 13, 45. Выделено Пушкиным.

¹⁰ 14, 395 (оригинал на французском языке, с. 46).

¹¹ Пушкин А.С. Наброски предисловия к трагедии "Борис Годунов". Ср. 11, 66—67.

¹² 14, 396 (французский текст — с. 48).

¹³ Там же.

¹⁴ Так печаталось во всех дореволюционных изданиях вплоть до издания Императорской Академии Наук (Спб., 1916. Т. 4. С. 73; редакция П.О. Морозова). См. 7, 293.

¹⁵ Рылеев К.Ф. А.С. Пушкину. Апрель 1825 г. Петербург // Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1934. С. 494.

¹⁶ Кюхельбекер В.К. Аргивяне // Соч.: В 2 т. Л., 1939. Т. 2: Драматические произведения. (Б-ка поэта).

¹⁷ Пушкин А.С. Л.С. Пушкину. 4 сентября 1822 г. Кишинев; 13, 45.

¹⁸ Ср. из Псалтыри: "А мой рог Ты возносишь, как рог единорога..." (Псалом 91, стих 11); "...благоволением Твоим возвышается рог наш..." (Псалом 88, стих 18). Этот же образ Пушкин использовал в "Полтаве"; 5, 54.

¹⁹ Ломоносов М.В. Переложение псалма 143 // Соч. Спб., 1891. Т. 1. С. 106.

²⁰ См.: Корш Ф.Е. Разбор вопроса о подлинности окончания "Русалки" Пушкина по записи Д.П. Зуева // Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН. Спб., 1898. Т. 3. Кн. 3. С. 697—699 и сл.

²¹ Имеется в виду беспредложная конструкция *заплатить доверенность* — *payer (trahir) la confiance*.

²² Имеется в виду конструкция с инфинитивом типа *je la vois venir*.

²³ Имеется в виду соответствие значения выражений *уладить, привести в порядок* с французским *arranger le bonheur*.

²⁴ Ср. французские конструкции с предлогом *de*, типа *un homme de talent*.

²⁵ Ср. *trahir sa pensée* — выдать свою мысль.

²⁶ Из стихотворения "Фавн и пастушка"; 1, 274.

²⁷ То есть скорее не параллель ко второму именительному в составном сказуемом (типа "они *нарицахуся* поляне", "воевода *бе* *Свенелд*"), а к французской конструкции *Il est revenu vengeur* (он *вернулся* *отмщенный* / *отмщенным* ; как *мститель*),

²⁸ Булгарин Ф.В. Рецензия на кн.: *Russische Bibliothek für Deutsche von Karl Knorring*, Reval, 1831 // Северная пчела. № 266. 1831. С. 2—4.

²⁹ Пушкин А.С. Наброски предисловия к трагедии "Борис Годунов"; 11, 140.

³⁰ Пушкин А.С. История Русского Народа: Соч. Николая Полевого; 11, 120.

³¹ См.: *Погодин М. Марфа, посадница новгородская*. М., 1830. С. IV.

³² Текстовые отражения в "Борисе Годунове" "Истории Государства Российского" Н.М. Карамзина подробно исследованы в указанном комментарии (7, 1935). Автор цитирует тома издания, выпшедшие непосредственно перед началом работы Пушкина над трагедией. В статье использованы тома 3 (1818) и 9, 10, 11 (1821, 1824).

³³ *Киреевский И.В.* Обзорение русской литературы за 1831 г. // *Европеец: Журнал наук и словесности*. М., 1832. № 1. Ч. 1. С. 111. Или: *Киреевский И.В.* Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1911. Т. 2. С. 45.

³⁴ См. эти примеры по изданию: *Русская летопись по Никонову списку* / Изд. под смотрением Императорской Академии Наук. СПб., 1791. Ч. 7. С. 347—348. См.: *Дополнения к Никоновской летописи: Повесть о честном житии царя и великого князя Феодора Ивановича всея Руси / Писано смиренным Иевом патриархом Московским и всея Руси* // Полн. собр. русских летописей. СПб., 1910. Т. 14: Первая половина. С. 16—17. Ср. еще один пример в этом издании: "бе у меня муж светел в ризах святителских и повелеваяя ми ити с собою" (с. 17).

³⁵ *Белинский В.Г.* Рец. на стихотворения Ап. Григорьева и Я. Полонского. С. 57 (см. прим. № 5, с. 31). Или: *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 498.

³⁶ *Баратынский Е.А.* И.В. Киреевскому. 1831 г. // *Татевский сборник С.А. Рачинского*. СПб., 1899. С. 13.

³⁷ См. об этом в указанном комментарии 1935 г., с. 464.

³⁸ *Камашев И.Ср.* Еще о Борисе Годунове, стихотворении А.С. Пушкина // *Сын Отечества и Северный Архив*. СПб., 1831. Т. 23. № 41. С. 175.

³⁹ Там же. С. 176.

⁴⁰ Немецкий перевод барона Розена вместе со статьей о "Борисе Годунове" был напечатан в первом номере журнала "Dorpater Jahrbücher für Litteratur, Statistik und Kunst, besonders Russ lands", 1833 г. См. об этом в указанном комментарии Г.О. Винокура, с. 432—433.

⁴¹ См.: *Вяземский П.А.* В.А. Жуковскому. 25 апреля 1818 г. // *Вяземский П.П.* Александр Сергеевич Пушкин // Собр. соч. (1886—1887). СПб., 1893. С. 480.

⁴² *Перенос* — франц. Впоследствии сам Г.О. Винокур предпочел русский перевод термина, о чем специально упомянул в статье "Слово и стих в "Евгении Онегине" (см.: *Пушкин: Сб. статей* // Под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 162—163).

⁴³ См.: *Пушкин А.С. Гавриилиада* / Ред., прим. и коммент. Б. Томашевского. Пг., 1922. С. 85.

⁴⁴ См. об этом в указанном комментарии Г.О. Винокура, с. 413, 496—502. См. также: *Гофман М.Л.* Капитанская дочка // *Пушкин А.С. Собр. соч.* / Под ред. С.А. Венгерова. СПб., 1911. Т. 5. С. 354—357, 369; *Якубович Д.* Предисловие к "Повестям Белкина" и повествовательные приемы Вальтер Скотта // *Пушкин в мировой литературе: Сб. статей*. Л., 1926. С. 160—187.

⁴⁵ См.: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М., 1912. Т. 2. Стб. 845.

⁴⁶ Так называемое монархическое мы — лат.

⁴⁷ См.: *Ипатьевская летопись* [ок. 1425 г.], л. 203 об. // Полн. собр. русских летописей. СПб., 1908. Т. 2. С. 573.

⁴⁸ Пушкин А.С. Езерский: Другие редакции, планы, варианты (к "Медному Всаднику") / Под ред. Н.В. Измайлова и С.М. Бонди (5, 409).

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ 4, 23 и 218.

⁵¹ См.: Пушкин А.С. Соч. / Под. ред. П.А. Ефремова. Спб., 1903. Т. 5. С. 87.

⁵² Пушкин А.С. П.А. Вяземскому. 2 января 1831 г. Москва; 14, 139. См. 7, 293.

⁵³ См.: Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.Н. Погодина. Спб., 1889. Кн. 2. С. 45.

⁵⁴ См.: "Кирджали", "Дубровский", стихотворения "Зимнее утро" и "Юрьеву", сказки ("О попе..." и "О мертвой царевне..."), "Евгений Онегин".

⁵⁵ См.: Виноградов В.В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935. Гл. V: Церковнославянская стихия в языке Пушкина: Приемы ее стилистического применения и литературной ассимиляции. Разд. 4. § 2.

НАСЛЕДСТВО XVIII ВЕКА В СТИХОТВОРНОМ ЯЗЫКЕ ПУШКИНА

До публикации этой работы Г.О. Винокур прочел в апреле 1941 года доклад в ИМЛИ АН СССР (ЦГАЛИ), тезисы которого для дополнительного уяснения замысла автора приводятся здесь полностью:

"1. Роль Пушкина в истории русского литературного языка может быть правильно понята только при условии предварительного изучения связи языка произведений Пушкина с языком предшествовавшей литературной традиции. Традиция русского литературного языка, сложившаяся в середине XVIII века, была усвоена Пушкиным в том трансформированном виде, какой она приобрела в произведениях ближайших предшественников и учителей Пушкина.

2. Существенным традиционным элементом в стихотворном языке Пушкина являются так называемые "поэтические вольности", узаконенные нормами классицизма и специфическим образом характеризующие язык русского стихотворства в XVIII веке и в первую половину XIX века, преимущественно со стороны морфологии, а в известной мере и с других сторон. В произведениях ближайших предшественников Пушкина система "вольностей" претерпела некоторые изменения, что отразилось и в языке ранних произведений Пушкина: некоторые "вольности" вышли из употребления, но возникли также и новые "вольности", на почве потери обязательной силы некоторыми архаизмами. В результате этого, в общем, стихотворный язык приблизился несколько к обиходному. В стихотворениях Пушкина этот процесс, лишивший поэтический язык его обособленности, продолжается дальше. Особенно заметно отражается процесс отмирания "вольностей" в зрелом творчестве Пушкина.

3. Со стороны поэтической лексики и фразеологии связь стихотворного языка Пушкина с предшествовавшими литературными традициями определяется прежде всего жанровой и тематической дифференциацией языка в XVIII веке и в начале XIX века. В начале XIX века в истории литературных (в частности, стихотворных) жанров произошли резкие сдвиги, которые создали значительное расслоение в пределах каждого из трех "слогов", сложившихся в традиции XVIII века. Основным источником пушкинского стихотворного словаря в лицейские годы были различные разновидности так называемой "легкой поэ-

228

зии" конца XVIII — начала XIX века, впитавшие в себя известные элементы старшей языковой традиции.

4. Перенесение норм "легкой" поэзии в область крупных жанров ("Руслан и Людмила") содействовало изменению функции этих норм и знаменовало собой выход пушкинского стихотворного языка за рамки традиции. В дальнейшем, в связи с коренной перестройкой жанровой системы в пушкинскую эпоху, в стихотворном языке Пушкина связь языка и жанра приходит к почти полному разрушению.

5. Лексика и фразеология поэтической лирики Пушкина в известных случаях непосредственно восходит к некоторым старшим традициям гражданской поэзии XVIII века, минуя традиции его ближайших предшественников и учителей".

Тезисы подтверждают, что эта работа занимает особое место и в пушкинистике Г.О. Винокура, и в его занятиях языком русской классической поэзии вообще. Она является первым образцом последовательного применения в практическом анализе одного из основных положений программного труда автора "О задачах истории языка", написанного и опубликованного в том же году. "Наряду с проблемой языкового строя, — писал он, — существует еще проблема языкового употребления... Эта новая проблема составляет содержание лингвистической дисциплины, которую следует называть стилистикой, или, поскольку речь идет об истории языка, исторической стилистикой" (Избранные работы по русскому языку. С. 221—222).

Определение стилистики как науки об употреблении языка и, следовательно, о специфических его закономерностях в разных функциональных сферах, к настоящему времени стало общепринятым и в определенной мере активизировалось из-за поворота современной лингвистики (вне исторической проблематики) к понятиям коммуникативного плана. Однако истоки такого понимания предмета, без сомнения, лежат в теоретических разработках Г.О. Винокуром проблем стилистики, относящихся к началу 40-х годов. В это время он читал курсы по стилистике в ИФЛИ и МГПИ, а также начал писать соответствующие учебные пособия. Сохранились начальные разделы двух рукописей: "Стилистика русского языка" и "Историческая стилистика русского языка", по которым можно судить о новом подходе автора к проблемам стилистически дифференцированного языкового употребления.

В его русле и определился предмет настоящего исследования — употребление языка в одной из его функциональных сфер — художественной, занимавшей центральное место в образовании норм литературного языка эпохи. С Пушкиным Г.О. Винокур связывает два направления в процессе языковой нормализации: общелитературное и поэтическое. Способствуя созданию нового круга нормативных средств в употреблении русского языка образованным обществом, Пушкин одновременно создал новый круг художественных средств для языка литературы, распространив функции первого на последний. Опираясь на это положение, Г.О. Винокур придал работе чисто стилистический характер, отметив, что в соответствии с поставленной задачей он анализирует "не внутренний строй языка пушкинских произведений (а точнее, русского языка в тех его фактах, которые засвидетельствованы текстами Пушкина)... а только отражение в языке Пушкина известных стилистических норм, созданных допушкинской стихотворной литературой" (с. 232), чтобы проследить путь их преодоления Пушкиным.

Формирование и развитие стилистических норм в общелитературном и поэтическом языке Г.О. Винокур предполагал сделать центральной проблемой указанного выше цикла

статей [из которых он успел написать только первую — "Язык литературы и литературный язык" (Контекст 1982)], а именно проблемой отношения писателя к используемому им языку. Эти нормы, таким образом, получают характеристику, связанную с нормализаторскими тенденциями в развитии русского литературного языка XVIII века, которые во второй его половине наиболее выразились в стихотворной литературе (помимо, конечно, прозы Карамзина).

Об этом Г.О. Винокур впоследствии подробно писал в двух работах: К истории нормирования русского письменного языка в конце XVIII века (Словарь Академии Российской, 1789—1794) // Вестн. МГУ. 1947. № 5. С. 27—48; Русский литературный язык во второй половине XVIII века // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1947. Т. 4. Ч. 2. С. 100—119. Ср. развитие идей Г.О. Винокура в книге В.Д. Левина "Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII— начала XIX в. Лексика" (М., 1964), наметившей пути, которые привели к формированию новой стилистической системы литературного языка.

Перифрастические каноны стихотворного искусства, прикрепленные к жанровому членению литературы классицизма, пали вместе с системой письменного языка, сложившейся согласно ломоносовской теории трех стилей. Путь, пройденный литературой XVIII века от Ломоносова до Карамзина, на котором наметились контуры одного общего (среднего) стиля, по мысли Г.О. Винокура, нашел непосредственное отражение и в последовательной эволюции стихотворного наследия Пушкина. Ученый отнес к индивидуальной пушкинской стилистике как к дани, которую отдал Пушкин в раннем лирическом творчестве своим учителям и предшественникам, перед тем как сбросить уже тяготившие его в зрелый период оковы старой традиции.

Следует отметить четыре содержательно и методологически важных аспекта работы:

1. Г.О. Винокур касается лишь стихотворного наследия Пушкина, считая, что в прозе Пушкин был новатором более решительного типа и не имел прямых учителей (см. статью "Пушкин-прозаик" в настоящем издании. В современной пушкинистике преобладает мнение о периоде ученичества и связи с предшествующими традициями русской литературы и в прозе). Именно с точки зрения прозы автор исследования противопоставляет Пушкина Карамзину как первого автора беллетристических произведений, осознавшего возможность оппозиционных отношений между языком повествователя и языком изображаемых им персонажей. Об этом Г.О. Винокур писал и в черновых заметках по поводу доклада о современной прозе (ИГАЛИ) в связи с тем, что в последний период жизни интерес к стилистике прозы начал занимать большое место в его научных планах на будущее. В частности, поэтика Тургенева должна была стать темой отдельной работы.

2. Г.О. Винокур подчеркивает, что ни в поэзии, ни в прозе Пушкин не стремился к созданию нового языка; он создал новое отношение к старым средствам языка, как к высоким (в основном — славянизмам), так и к сниженным. Иными словами, он показал норму в соответствии с новой целью ее использования в поэтическом языке. Так, разделяя задачи прозы и поэзии, Пушкин обновил употребление элементов высокого, церковно-книжного стиля в поэзии как особом роде словесного искусства; и в то же время для прозы, которая требует "мыслей и мыслей", он прежде всего искал средств "метафизического языка". На это обстоятельство Г.О. Винокур позже обращает специальное внимание в статье "Язык литературы и литературный язык".

3. Г.О. Винокур подробно исследует материал "внешних форм" (с. 245) ранней поэзии

Пушкина; славянизмы в их фонетико-грамматических свойствах. (Особое место занимает здесь вопрос об усеченных прилагательных, которым должно было быть посвящено специальное обстоятельное исследование в рамках исторической стилистики. Г.О. Винокур не успел осуществить свой замысел, но в его архиве хранятся обширные картотеки усеченных вариантов параллельно к членным формам.) Однако наряду с этим "традиционным" материалом он обращается к фактам лексики и фразеологии, характерным для литературной традиции допетровской поры, классифицируя их со стороны жанрово-стилистической и тематической прикреплённости и усматривая в соотношении элементов противопоставленных групп определенную систему. Подход Г.О. Винокура к лексике как к системе получил отражение в работах 40-х годов на разные темы, включая черновые наброски, специально касающиеся лексики (ШГАЛ), а также в настойчивом обозначении как главного пункта ("Лексика — система") тезисов, планов, докладов, в проектах статей, помеченных последними неделями его жизни. Без сомнения, в том большом труде, который, как свидетельствуют архивные материалы, Г.О. Винокур собирался посвятить развитию русского стихотворного языка с Пушкиным в центре, вопросы лексикологии должны были занять место рядом с вопросами метrorитмической и фразово-синтаксической структуры стиха. Настоящую работу можно рассматривать как решительный шаг в этом направлении.

4. Г.О. Винокур впервые с начала 40-х годов использовал для анализа соотносительной употребительности традиционных форм поэтического языка XVIII века у Пушкина и у его ближайших предшественников количественные показатели. По их присутствию можно безошибочно определить степень равнодушия ученого к предмету исследования: ими отмечены такие работы, как "Слово и стих в "Евгении Онегине", "Я и ты в лирике Баратынского" (Филологические исследования. 1991), "Горе от ума" как памятник русской художественной речи". В настоящей статье Г.О. Винокур с помощью количественных показателей нарисовал объективно сложившуюся картину преодоления Пушкиным системы запретов, которые характеризовали классические образцы поэзии, его возраставшие.

Печатается по первой публикации: *Пушкин — родоначальник новой русской литературы: Сб. научно-исследовательских работ / Под ред. Д.Д. Благого и В.Я. Кирпотиной. М.; Л., 1941. С. 493—541; перепечатано в издании: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 328—387.*

Настоящая статья имеет целью указать в произведениях Пушкина* те факты языка, которые могут быть поставлены в связь с поэтической

*Тексты Пушкина цитируются по семнадцатитомному академическому изданию Пушкина 1937—1959 гг.¹ Указываются том и страница. Тексты других авторов, если не оговорено иное, цитируются по следующим изданиям: *Батюшков К.Н. Сочинения / Изд. П.Н. Батюшковым. СПб., 1887. Т. 1 (указывается страница); Державин Г.Р. Сочинения. СПб., 1808—1816. Ч. 1—5 (том и страница); Дмитриев И.И. Сочинения. М., 1810. Ч. 1—3 (том и страница); Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А.С. Архангельского. СПб.,*

традицией, созданной в XVIII веке и переданной Пушкину его ближайшими предшественниками и учителями. Как известно, именно в зрелых произведениях Пушкина особенно ярко отразилось окончательное разрушение этой традиции, ознаменовавшее собой жизнь русского стихотворства 20–30-х годов XIX века. Изучение роли Пушкина и его творчества в том перевороте, который произошел в русской стихотворной речи в эти годы, необходимо предполагает предварительное освещение вопроса о том, что Пушкин получил в данном отношении от предшествовавших ему деятелей русской поэзии и как он воспользовался этим наследством. В соответствии с так поставленной задачей в этой статье изучается не внутренний строй языка пушкинских произведений (точнее, русского языка в тех его фактах, которые засвидетельствованы текстами Пушкина) со стороны фонетической, грамматической и семасиологической, а только отражение в языке произведений Пушкина известных стилистических норм, созданных допушкинской стихотворной литературой. В какой мере Пушкин следовал этим нормам и какой вообще след они оставили в его произведениях – таковы вопросы, которые здесь обсуждаются.

К обсуждению привлекаются при этом лишь факты стихотворного языка, а язык пушкинской прозы оставлен в стороне. Это ограничение продиктовано не только обширностью темы, но также и принципиальными соображениями. Дело в том, что язык пушкинской прозы не традиционен в том смысле, в каком это можно говорить о языке стихотворных текстов Пушкина. Общеизвестно, что XVIII век не создал устойчивой традиции прозаического стиля литературной речи. Это, разумеется, не исключает личной зависимости Пушкина как писателя от тех или иных его предшественников в области русской прозы*, но стилистические нормы, отражавшиеся в прозаическом языке XVIII века, никогда не были для Пушкина живым фактом языковой культуры. Проза Пушкина относится к тому периоду его деятельности, когда новые точки зрения на нормы литературного языка уже сделали свое дело и их можно было применить к задачам прозаической речи как

1902 (том и страница); Карамзин Н.М. Сочинения / Изд. Отд. рус. яз. и словесности АН. Пг., 1917. Т. 1: Стихотворения (страница); Ломоносов М.В. Сочинения / Изд. АН. Спб., 1891–1898 (том и страница); Муравьев М.Н. Полн. собр. соч. Спб., 1819. Ч. 1 (страница); Нелединский-Мелецкий Ю.А. Сочинения / Изд. А. Смирдина. Спб., 1850 (страница); Пушкин В.Л. Сочинения / Изд. А. Смирдина. Спб., 1855; Сумароков А.П. Полн. собр. соч. М., 1787. Ч. 1–10 (том и страница); Тредиаковский В.Г. Сочинения / Изд. А. Смирдина. Спб., 1849. Т. 3 (том и страница) и Тредиаковский В.Г. Стихотворения / Под ред. А.С. Орлова. М.; Л., 1935 (страница). В отдельных случаях цитируются тексты по изданию: *Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах*. Спб., 1821. Т. 1; Спб., 1849. Т. 2 (сокращенно обозначается С.о.с.).

*См. по этому поводу: *Благой Д.Д. Пушкин и русская литература XVIII века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы*. М.; Л., 1941. С. 101–166.

нечто готовое и данное. Какими бы частными свойствами ни отличался язык отдельных прозаических произведений Пушкина, он уже и в первой повести является в подлинном смысле слова пушкинским. Вряд ли такая проза была бы возможна без того богатого и длительного опыта в области разрушения старых и создания новых стилистических норм, который был приобретен Пушкиным в течение 10–20-х годов, когда он выступал почти исключительно как стихотворец. Единственное, что можно было бы сказать здесь по этому поводу, это что в своей защите так называемого "простонародного" языка, как основы русской литературной речи, Пушкин находил себе поддержку в некоторых явлениях прежней литературы, в традиции так называемого "низкого слога", известной ему, между прочим, и по прозаической литературе XVIII века, и прежде всего по классическим комедиям Фонвизина. Сюда относится часто цитируемый отрывок из "Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений", который, может быть, нелишне привести и здесь: "Если б Недоросль, сей единственный памятник народной сатиры, Недоросль, которым некогда восхищались Екатерина и весь ее блестящий двор... явился в наше время, то в наших журналах, посмеясь над правописанием Фонвизина, с ужасом заметили бы, что Простакова бранит Палашку *канальей* и *собачьей дочерью*, а себя сравнивает с *сукою* (!). "Что скажут дамы! воскликнул бы критик, ведь эта комедия может попасться дамам!" – В самом деле страшно! Что за нежный и разборчивый язык должны употреблять господа сии с дамами! Где бы, как бы послушать!"² и т.д. Но, во-первых, подобную поддержку Пушкин находил не только в прозаических, но и в стихотворных явлениях "низкого слога" (ср. отношение Пушкина к языку басен Крылова³), а во-вторых, все это имеет значение вовсе не для одной прозы Пушкина, и даже не столько, может быть, для его прозы, сколько для его стихотворных произведений.

Совсем другое дело – поэтическая традиция, унаследованная Пушкиным от прошлого. Это была традиция сильная и богатая, ее язык был языком самого Пушкина, во всяком случае в первый период его творчества, и именно она в первую очередь явилась предметом преодоления в его работе по созданию новых норм русского литературного языка. В каких фактах языка стихотворных произведений Пушкина отразилась эта традиция, видно будет из дальнейшего. Но сначала надо отдать себе общий отчет в самом ее содержании.

1

Основания той традиции литературного языка, которую застал Пушкин и которую он усвоил как наследник литературного прошлого, были заложены около середины XVIII века деятельностью зачинателей новой русской литературы. Главное значение в ее практической разработке и теоретическом обосновании принадлежало двум лицам –

Тредиаковскому и Ломоносову. Языковая доктрина первого знаменовала полную ликвидацию средневекового, "церковнославянского" периода в истории русского литературного языка, так как передавала руководящую роль в языке новой литературы собственно русскому, живому элементу, хотя и ограниченному с социальной стороны рамками языка "изрядной компании"⁴ и "лучшего употребления" (ср. доктрину Вождя и его принцип "bel usage"⁵). Литературная и теоретическая деятельность второго окончательно закрепила за русской литературой право пользоваться живым русским языком, но притом указала разные формы употребления этого языка для разных литературных надобностей. Следствием этого явилось расслоение русского художественно-литературного языка на два стиля: простой и украшенный; причем второй из них, основанный на соединении элементов простого языка с различными языковыми средствами, заимствованными из церковнославянской традиции, был стилем господствующим и получил в течение XVIII века особенно яркое выражение в высокой поэзии разных жанров русского классицизма*.

Основной проблемой украшенного поэтического языка XVIII века была проблема славянизмов. Тредиаковский начал с полного отрицания славянизмов (не на практике, а в теории), но уже в скором времени после этого перешел к защите славянизмов как необходимого средства русской литературной речи. Этот теоретический кризис, пережитый Тредиаковским на небольшом пространстве 1730–1750 годов, явился следствием тех событий, которые переживала в это время русская поэзия. В 1730 году Тредиаковский формулировал свой нашумевший лозунг о полном тождестве литературного языка и обиходного в предисловии к переведенному им с французского галантному роману "Езда в Остров Любви"⁷: "...я оную (т.е. книгу. – Г.В.) неславенским языком перевел, но почти самым простым Руским словом, то есть каковым мы меж собой говорим"^{**}. Но вскоре выяснилось, что центральная роль в русской литературе становится достоянием не романа, а торжественной оды. И тогда сам же Тредиаковский одним из первых понял, что "Ода не терпит обыкновенных народных речей: она совсем от тех удаляется и приемлет в себя токмо высокие и великолепные"^{***}. Ода на обиходном языке, разумеется, невозможна, а потому до тех пор, пока в русской поэзии существовали ода и прочие высокие жанры, в ней сохранялся и высокий стиль с его славянизмами. Уже гораздо позже, в эпоху полного распада классицизма,

*Подробнее в моих статьях "Русский литературный язык в первой половине XVIII в." и "Русский литературный язык во второй половине XVIII в."⁶

**Тредиаковский В.К. Езда в Остров Любви. СПб., 1730. С. [8]⁸.

***Тредиаковский В.К. Письмо... от приятеля к приятелю (о сочинениях Сумарокова) // Сб. материалов для истории Императорской Академии Наук в XVIII веке / Изд. А. Куник. СПб., 1865. Ч. 2. С. 456.

классик Катенин писал: "Знаю все насмешки новой школы над *Славянофилами* *Варягороссами* и проч.; но охотно спрошу у самих насмешников: каким же языком нам писать Эпопею, Трагедию или даже всякую важную благородную прозу?"* Иным, не "варягоросским" языком в указываемых Катениным жанрах действительно нельзя было пользоваться даже и в это время, но дело в том, что самые жанры эти в 20-х годах XIX века были пережитком и не давали новой значительной продукции. Но в течение всей второй половины XVIII века указанные жанры были продуктивны, и это обеспечивало устойчивое употребление в литературном языке тех форм и слов, которые лежали в основании высокого стиля и генетически были связаны с церковнославянской традицией.

В самом понимании тех функций, которые должны принадлежать украшенному языку высоких жанров, могли обнаруживаться у разных литературных направлений и отдельных писателей разные точки зрения. Нет сомнения, что Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков осуществляли различные литературные задания при помощи славянизмов, составлявших основу высокого стиля литературного языка. Но одно остается общим для всех литературных направлений XVIII века – убеждение в том, что существуют такие литературные задачи, которые могут быть разрешены только в высоких жанрах, и что эти жанры требуют особенного, украшенного языка. Индивидуальная экспрессивная манера пользоваться средствами этого украшенного языка могла быть разной, но самый состав языка оставался в принципе тот же. Личный стиль писателя не следует смешивать с объективными свойствами того или иного стиля самого языка. Для Ломоносова украшенный язык был прежде всего средством, в котором находили себе выражение его лирическое "парение", блеск, громкость, пышность его поэтической манеры. Ломоносов видит в украшенном языке наиболее удобное выражение для своих гиперболических образов, смелых и величественных картин, исполненных пламенного поэтического воображения и пафоса. Сумароков и его школа, пользуясь, в общем, тем же языковым материалом, т.е. русским языком своей эпохи, очищенным от "низких" слов и украшенным при помощи славянизмов, ставят себе другие литературные задачи. В книжной лексике и фразеологии их увлекает не столько ее громкость и пышность, – наоборот, они ратуют за "простоту" стиля, – сколько ее абстрактность, "отрешенность", "идеальность". Литература русского классицизма, как показано Г.А. Гуковским в его многочисленных работах⁹, имеет своим преимущественным предметом метафизические, идеальные сущности, вечные и незыблемые идеалы: моральные, религиозные, философские и т.п. в той особой иерархической соподчиненности, в которой они представлялись рационалистическому сознанию классиков. В од-

*Катенин П. Письмо к издателю С.О. // Сын Отечества. 1822. № 13. С. 251–252.

ном из последних своих исследований Гуковский пишет по поводу "Россияды" Хераскова следующее: "Самый принцип высоты славянизма не является признаком эмоционального ореола вокруг данного слова (так было отчасти у Ломоносова), а является результатом детальной классификации точных значений. Реальность изображаемого мыслилась не как эмпирическая реальность конкретных предметов, а как концептуальная реальность вечных и объективно данных идей. *Молодость, баран, смотреть* – эти слова были не просто словами иного эмоционального звучания, чем *младость, агнец, зрети*, а обозначали другие объекты: *молодость* относилась к фактам личной жизни отдельного человека, *младость* была общим понятием"*.

Здесь очень метко охарактеризовано значение славянизмов для литературы русского классицизма – высокий стиль языка в этой литературе имеет своим источником не эмоциональное, а рассудочное отношение к слову. Но самый язык остается и здесь высоким и состоит из тех же славянизмов. Наконец, в последние десятилетия XVIII века находим еще и третью разновидность высокой экспрессии – гражданственность. В произведениях Радищева, в "Вадиме" Княжнина, в некоторых произведениях Державина славянизмы высокого стиля несут в себе стихию гражданского витийства и политического пафоса, иногда окрашенную религиозным тоном (например, у Державина)¹⁰. Этот стиль в XIX веке отчасти был унаследован поэзией декабристов, и отзвуки его имеются также в некоторых произведениях Пушкина, о чем ниже. Таким образом, конкретные приемы использования высокого, украшенного стиля языка были различны, но во всех высоких жанрах поэзии XVIII века, независимо от частных тенденций, обнаруживавшихся в разработке этих жанров разными писателями и школами, находим один и тот же "высокий слог", прочно прикрепленный к этим жанрам. XVIII век явился эпохой своеобразного жанрового закрепощения литературного языка.

Но вот наступает в конце XVIII века кризис русского классицизма. В той литературе, к которой переходит в это время руководящая роль, вместо рационализма находим субъективизм, вместо метафизического умозрения – чувствительность. Поднимаются протесты против "надутости" поэтического языка; самое понятие "высокого слога" начинает или осмысляться по-новому, или и вовсе отрицаться. С одной стороны, начинают утверждать, что слог зависит не от слов, а от мысли; с другой стороны, один из родоначальников сентиментализма – М.Н. Муравьев, несколько упреждая события, уже в 1783 году заявляет, что "всякой имеет свой собственный слог"¹¹. Вообще "слог" объявляется функцией писательской личности, "авторской души", а не жанра.

*Гуковский Г. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. Л., 1939. С. 238–239.

**Там же. С. 269.

В связи с этим возникают два вопроса: во-первых, означали ли действительно подобные формулировки раскрепощение языка, т.е. освобождение его от принудительной связи с жанром; и во-вторых, какова стала судьба в составе поэтического языка тех элементов церковно-книжной речи, которые предшествующей традицией были узаконены как основание "высокого слога"?

Раскрепощения языка на самом деле не получилось, а только изменились формы его зависимости от литературных жанров. Жанры, которые разрабатывались сентименталистами в поэзии, это по преимуществу "средние" жанры с точки зрения поэтики классицизма, которые не имели в традиции XVIII века точно формулированных языковых примет* и в своем языке склоняются то к высокому, то к простому, неукрашенному стилю. Ставя вопрос о стилистической природе "легкого стиха", сложившегося в русской поэзии на рубеже XVIII–XIX веков, Гуковский говорит так: "Было бы справедливо распространившееся в последние годы представление о том, что карамзинисты культивировали средний слог, если бы стилистическая система "карамзинистов" (допустим на минуту этот неточный термин) не снимала представление о высоком, низком и среднем стилях вообще и с достаточной определенностью"^{***}. Это замечание мне не кажется вполне удачным. Во-первых, высокие и низкие жанры продолжают еще жить в произведениях карамзинистов наряду со средними: Карамзин, Дмитриев (несмотря на свой "Чужой толк"¹¹), Жуковский еще писали оды, отличавшиеся всеми традиционными свойствами "высокого слога" в отношении языка; Озеров писал трагедии, которые, без всяких сомнений, являются еще трагедиями высокого стиля; Дмитриев, Жуковский, Батюшков еще пишут басни; но средние жанры – романс, баллада, элегия – все больше оттесняют высокие и низкие на второй план литературной жизни. Во-вторых, что особенно важно, хотя средние жанры действительно вытесняют остальные и претендуют, таким образом, на роль единственного, основного и не противопоставляемого ничему иному вида поэзии^{***}, они не теряют от этого своих жанровых признаков. Разные виды легкой поэзии – еще не просто поэзия, а все-таки жанр, хотя бы и "единственный" (в принципе). В этом глубокое противоречие всей литературной поэзии "карамзинизма". Как очень хорошо показывает в другом месте Гуковский, установление

*В упомянутой выше статье "Русский литературный язык во второй половине XVIII в." я стараюсь доказать, что само понятие "среднего слога" в применении к средствам языка есть понятие в известной мере фиктивное.

**Гуковский Г. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. С. 236.

***Ср.: Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 232. ("Низкий" и "высокий" штиль и жанры, органически связанные между собою явления; "средний" же враждебен им обоим".)

зависимости стиля от авторской личности не делает все же эту поэзию индивидуальной в подлинном смысле слова, потому что образ поэта в ней наделяется системой общеобязательных свойств. В центре поэзии здесь действительно личность, но что представляет собой эта личность – известно уже заранее: это все тот же чувствительный и добродетельный человек. Таким образом, хотя слог и зависит от "авторской души", но "душа" у всех авторов фатальным образом оказывается одинаковой (исключения, вроде Жуковского, поскольку они были, тем самым несли разложение всему этому поэтическому стилю)¹². Поэтому жанры "теряют четкие очертания", все пишется "одним и тем же слогом"¹³, одинаково. Эта одинаковость мешает окончательному устранению жанровых признаков в том единственном, "среднем" жанре, который как победитель остался в русской поэзии того времени.

В результате столкновения старой системы "трех стилей" и новой системы "одного" стиля в литературе конца XVIII – начала XIX веков внутри каждого из основных литературных потоков устанавливается по два стилистических оттенка – более простой и более книжный. В низких жанрах, с одной стороны, находим Крылова (басни) и Шаховского или Грибоедова (комедии), с другой – Дмитриева и, например, Хмельницкого; в средних жанрах, с одной стороны, Катенина, с другой – Батюшкова и Жуковского; в высоких жанрах, с одной стороны, Озерова, с другой – например, Шихматова или тех же Катенина и Грибоедова. В каждом из этих отделов литературы сказывалось нивелирующее влияние "карамзинизма", которое придавало некоторый налет "высокости" простому и "простоты" высокому. Теоретику басенного слога Измайлову слог басен Дмитриева кажется слишком высоким, потому что он находит в этих баснях слова, вроде *почто, увы, воссяду*, а слог басен Крылова – слишком низким, потому что здесь находятся слова и выражения, вроде *не моги, стеречи, гуторя вздор, гладитко, пустова... не трещу* и т.п.¹⁴ Критик Соц осуждает Загоскина за выражения, вроде *сломил себе шею, дурацкая харя*; в комедиях Шаховского осуждаются выражения, вроде *брякнет, срежет голову*; наоборот, Загоскин иронически отзываясь о лошенинском слоге Хмельницкого¹⁵. Грибоедов заступает за Катенина против Жуковского, не признавая существенными упреки в грубости слога, сделанные Катенину Гнедичем, и, наоборот, находя слог Жуковского слишком кудрявым: "В Ольге (Катенина. – Г.В.) г. рецензенту (Гнедичу. –

*Гуковский Г. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. С. 294.

**См.: Измайлов А.Е. О рассказе басни // Соч. СПб., 1849. Т. 2. С. 673–677. (С.о.с.)

***См.: Слонимский А. Пушкин и комедия 1815–1820 гг. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 2. С. 29–30.

Г.В.) не нравится, между прочим, выражение *рано поутру*, — пишет Грибоедов, — он его ссылает в прозу: для стихов есть слова гораздо кудрявее”*. Те деятели поэзии этого времени, которым принадлежала в ней руководящая роль, прежде всего Батюшков и Жуковский, держались в низком и среднем родах более “высокого”, книжного оттенка, если отвлекаться пока от шуточных и фамильярных жанров, а в высоком роде проявляли известную умеренность. Это приводит к ответу на второй из поставленных выше вопросов.

Стандартная лексика и фразеология высокого поэтического языка XVIII века, построенная на славянизмах, вовсе не исчезла из обихода русского стихотворства с победой “легкой поэзии” и “карамзинизма”. Поэты нового направления, воспитавшиеся на традициях XVIII века, очень хорошо усвоили традиционный язык своих предшественников и широко им пользовались. Нечего и говорить о том, что этот язык отчетливо характеризует те произведения новой поэзии, которые принадлежат к высоким жанрам, практиковавшимся еще от времени до времени “карамзинистами”. Так как язык этих произведений не составляет прямого предмета этой статьи, то ограничусь просто несколькими цитатами. Например:

Дерзну ли я на слабой лире
Тебя, о Волга! величать,
Богиней Песни вдохновенный,
Твоею славой удивленный?
Дерзну ль игрою струн моих... (...)

Хвалить красу твоих берегов,
Где грады, веси процветают... (...)
Где враны трупами питались
Нешастных древних Россиян...

(Карамзин, 74)

Се Твой обет, о Царь Державный,
Сильнейший из Владык земных! (...)
Бреги Ты грома для врагов,
Рази единое злодейство...

(Карамзин, 266)

Воззри: сей велелепный храм
Воздвигнут в память всем векам...

(Карамзин, 274)

Ко мне Евтерпа прелетает:
Я внемлю труб военных глас!
Кипяща в жилах кровь пылает:
Настал неустрашимых час!
Стремлюсь в средину браннаго спора,

На бой предводит Терпсихора;
Полигимнии глас в полках.
И се священная Паллада
Величием священнаго взгляда
Льет благоговейный страх.

(Муравьев, 39)

Мир праху твоему, Ермак!
Да увенчают Россияне
Из злата вылитый твой зрак,
Из ребр Сибири источенна
Твоим булатным копием!
Но что я рек, о тень забвенна!
Что рек в усердии моем!

(Дмитриев, 1, 12)

*Грибоедов А.С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады “Леонора” // Полн. собр. соч. СПб., 1917. Т. 3. С. 15. (Б-ка Русских Писателей). Возможно, что эта статья Грибоедова не осталась без внимания Пушкина. См. его заметку 1822 года “Д’Аламбер сказал однажды Лагарпу...” в которой цветистому слогу прозаиков того времени Пушкин также противопоставляет народное выражение *рано поутру*¹³.

О, страшный вид погранных боем!	Оторванну хоругвь скрывает на груди;
Тот зыблется в крови, с глухим	Тот страшно восстал, на копьѣ
кончаясь воем!	восхищенной,
Тот, вихрем мчась, погиб бесстрашных	И, сверженный во прах, дымясь,
вперед;	оцепенел...
Тот шуйцей рану сжав, десной	(Жуковский, 1, 43)
изнеможенной	

Все это разные поэтические стили, в различной мере приближающиеся к одическим образцам классицизма или удаляющиеся от них, но все это один стиль языка.

Однако и те жанры, которые специфичны для поэтов новой школы, вовсе не свободны от традиционного языка высокой поэзии XVIII века, но только ему принадлежит здесь иная функция. Снова перед нами знакомое положение: материал языка тот же, его экспрессивная функция иная. Вообще следует сказать, что хрестоматийное представление, будто поэзия "карамзинизма" отрицает славянизмы, совершенно не соответствует действительному положению вещей. По отношению, например, к Жуковскому об этом давно уже предупреждал Плетнев. "Жуковский, — писал Плетнев, — явился в кругу писателей тогда, когда многие из критиков приметно вступались за честь нашего разговорного языка, усиливаясь вытеснить из светской литературы тяжелый или книжный язык, за права чисто русского языка, нападая на церковнославянский. Так как школа этих преобразователей составила из молодого поколения, которое доставило России несколько образцовых писателей, поэтому многие приняли убеждение, что и Жуковский по своему языку должен принадлежать к этой же школе. Но в этом мнении явная ошибка. У Жуковского в языке можно встретить более, нежели у кого-нибудь из русских писателей, выражений, даже оборотов церковнославянских и так называемых слов языка книжного"*.

Все это остается справедливым и по отношению к Батюшкову, стихотворения которого изобилуют славянизмами, несмотря на все его "отвращение" к ним в теории. "Остриться насчет славянизмов", как выразился однажды Пушкин¹⁴, литераторы и, в частности, поэты начала XIX в. стали, в сущности, лишь тогда, когда Шишков, борясь с "французским стилем" прозы "карамзинистов", стал пропагандировать такие славянизмы, как *непщевать*, *углебать*, *угобжать*, *любопрение*, *лысто*, *уне*, *ухание*, *прозябение* и т.п.**.

такие слова, которых и в XVIII веке почти никогда никто не употреб-

*Плетнев П.А. Василий Андреевич Жуковский. 1852 // Соч. и переписка. Спб., 1855. Т. 3. С. 12.

**Шишков А.С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. Спб., 1818. С. 262, 295, 257, 330, 332.

лял в светской поэзии и которые даже и с точки зрения Ломоносова не должны были входить в русский литературный язык, как слова "неустремительные и весьма обветшалые"* (IV, 227). Именно тогда и стали появляться разного рода насмешки над "варягороссами" вроде известных колкостей Василия Пушкина в послании "К В.А. Жуковскому":

Не ставлю я нигде ни *се*мо, ни *ова*мо...
К дружине вопиет наш Балдус велегласно:
"О братие мои, зову на помощь вас!
Ударим на него и первый буду аз. <...>
И еще смеет кто Карамзина хвалить,
Наш долг, о людие, злодея истребить".

(В. Пушкин, 7—9)

Или в его же послании "К Д.В. Дашкову":

Свободно я могу и мыслить и дышать,
И даже *обие* и *аще* не писать.

(там же, 24)

Ср. его же шутку насчет слова *двоица* (пара) в "Опасном соседе" и т.п. Однако тот же Василий Пушкин не обвиняясь признавался:

В Славянском языке и сам я пользу вижу,
Но вкус я варварской гоню и ненавижу.

(там же, 10)

Дело было именно в том, что изменились не столько слова, сколько в *к* у с. Старым словом, обладавшим в прошлом разного рода "высокой" экспрессией — то эмоциональной "громкости" и "пышности", то рассудочной отвлеченности, то гражданственности, теперь, под пером выучеников Муравьева и Карамзина, была сообщена экспрессия "сладоности", нежности, пластичности и музыкальности. Батюшков в своих письмах мог сколько угодно браниться по поводу "варваров", искаживших русский язык "славенщиною", и уверять своих корреспондентов в ненависти к "татарско-славенскому" языку**, но

*Тут же Ломоносов еще раз говорит о том, что "славянские слова, привлекаемые для "высокого штиля", должны быть "Россиянам вразумительны" и "не весьма обветшалы".

**Одно место в его письме к Гнедичу, где содержатся эти выражения, возбуждает сомнение в исправности печатного текста; именно: "...чем более пишу и размышляю, тем более удостоверяюсь, что язык наш не терпит славенизмов, что верх *искусства* (?) похищать древние слова и давать им место в нашем языке, которого грамматика, синтаксис, одним словом, всё — противно сербскому наречию" (*Батюшков К.Н. Письмо Н.И. Гнедичу. 28—29 октября 1816 г. Москва // Соч. СПб., 1886. Т. 3. С. 409—410*). Если "искусства" здесь не ошибка издателя и не описка Батюшкова, то из данной фразы можно было бы вывести очень интересное заключение: славянизмы, "похищенные" у древнего языка, т.е. вырванные из общей атмосферы "славенщиzny" и церковности, могут быть достоянием самого искусного русского поэтического языка. Иначе говоря, в этом случае мысль Батюш-

кто же поверит, будто, как поэт, он был равнодушен к беспрестанно встречающимся в его стихах словам, вроде *ланы, чело, персты, десница, куша, длань, цевница, трапеца, брашна, алчный, бренный* и множеству других, не говоря уже о таких "внешних" славянизмах, как *глас, власы, брега, ночь, огонь, змия* и т.п.? Ведь и почти одновременно с тем, как Батюшков в письме к Гнедичу изрекал эту хулу и на "рабский" и "мандаринный" церковнославянский язык, он писал своего "Умиряющего Тасса", в котором пестрят слова, вроде *стогна, багряница, кошница, игралище*¹⁵ и даже такие формы, как *на земли*¹⁶, притом не в рифме, а в середине строки. Очевидно это было все же нужно Батюшкову, нужно именно как средство для создания до сих пор чарующей нас в его поэзии мелодической и пластической выразительности речи.

В упоминавшейся уж не раз работе Гуковского находим также очень выразительную и правильную характеристику того нового отношения к слову, о котором у нас сейчас идет речь и которое генетически возводится этим исследователем к Муравьеву. Суть этого нового отношения к слову, по словам Гуковского, "не в адекватном отражении объективной для поэта истины, а в эмоциональном намеке на внутреннее состояние человека-поэта"^{*}. "Поэтический словарь, — читаем далее, — начинает сужаться, стремясь ориентироваться на особые поэтические слова "сладостного" эмоционального характера, нужные в контексте не для уточнения смысла, а для создания настроения прекрасного самозабвения в искусстве"^{**}. Поэт не столько именуется предметами внешнего мира, сколько дает понять свое отношение к ним. Слово становится до дна субъективным, теряет точные очертания своих смысловых границ. Прекрасно говорит Гуковский, что у Муравьева *туманы* — "это не столько объективный факт пейзажа, сколько туманное переживание"^{***}. И разве не то же говорил Плетнев о Жуковском: "Приступая к изображению увлекавших его предметов, он не думал, как Ломоносов, о внешней форме стихов и подборе громких выражений; он в образцах своих читал не отдельные слова в бук-

кова как раз заключалась бы в том, что нужно изменить экспрессию церковнославянских слов, без которых поэзия обойтись не может. Это была бы мысль Ломоносова в новых условиях. Но не решаюсь держаться этого толкования ввиду сомнительности приведенного текста.

^{*}Гуковский Г. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. С. 277.

^{**}Там же. С. 277—278.

^{***}Там же. С. 282. Напрасно только Гуковский говорит о "полисемии" слова в применении к данному стилю. Значение слова остается в каждом контексте одно, но оно обрастает множественностью экспрессивных "обертонов", которые становятся важнее самого смысла. Вообще здесь дело не в семантике самой по себе, а именно в ее экспрессивной окраске, т.е. в семантической стилистике слова.

вальном их смысле: прежде всего он глубоко проникался теми ощущениями, без которых нет жизни в поэзии, тем господствующим направлением души, которое сообщает верный тон произведению”*, и т.д.? Не случайно, разумеется, и то обстоятельство, что в поэзии сентименталистов такое большое значение приобрели различные качественные слова, о функциях которых вообще в литературном языке начала XIX века интересные данные можно найти в книге В.В. Виноградова “Язык Пушкина” (1935)¹⁷.

На почве этого нового поэтического вкуса, исполненного чувствительности и субъективизма, складывается особый стандарт предметов и их качеств, словесные обозначения которых буквально затопляют стихотворную литературу данного времени, повторяясь от стихотворения к стихотворению, от поэта к поэту. Языковой материал для обозначения этих предметов и их качеств в значительной степени восходит к старым запасам “высокого слога” XVIII века, в котором, однако, “высокость” уступает место “сладостности”. Но, разумеется, тут были и некоторые иные источники, в частности и западноевропейские, а также европеизированные слова античных языков, обозначающие этого рода стандартные “поэтические” предметы. Это приводит в конце концов к тому, что самый вопрос о лингвистическом генезисе того или иного слова, обладающего экспрессией “сладостности”, теряет всякое практическое значение и, по существу, самая проблема славянизма в поэзии этого стиля не имеет уже никакого стилистического содержания; вот почему поэты данной школы могли так широко пользоваться славянизмами в своей писательской практике, осуждая их в теории. Они уже не ощущали соответствующие слова и выражения как славянизмы. Славянизм ли данное слово или нет, это безразлично, — важно, чтобы его можно было нагрузить соответствующими экспрессивными обертонами. С этой точки зрения такие слова, как, с одной стороны, *ланины, чело, перси*, а с другой — такие, например, слова, как *розы, мирты, лилеи*, или, с третьей — такие слова, как *роща, ручей, домик* и т.п., — все это слова одного и того же стилистического качества, хотя бы первые были славянизмами, вторые — европеизмами, а третьи — русизмами. Все такие “измы” сами по себе уже не создавали особых стилистических категорий и звучали на один лад.

Закрепление этого стиля речи в поэтическом употреблении вместе с аналогичной победой средней линии (в несколько ином соотношении составных элементов и с иной экспрессивной мотивировкой) в новой прозе конца XVIII — начала XIX века имело громадное положительное значение для последующей судьбы русского литературного языка. Именно в этой литературной атмосфере русская интеллигенция получи-

*Плетнев Л.А. Василий Андреевич Жуковский. С. 10. (Выделено мною. — Г.В.)

ла первый импульс к тому, чтобы перестать различать в сложном, исторически сложившемся составе русской общенациональной речи разного рода "измы" как цельные стилистические пласты со специальными выразительными правами, прикрепленными к каждому из них. Именно здесь, в этом сглаживании границ и переходов от "простого" к "высокому", в создании "средней" почвы для решения проблемы литературной речи, нашла себе продолжение та культура русского общенационального письменного слова, первые семена которой были посеяны Тредиаковским и Ломоносовым. Эта средняя линия явилась своеобразным и продуктивным синтезом доктрин, связанных с двумя этими именами. Молодые мечты Тредиаковского о гегемонии разговорного начала в языке литературы начали как будто сбываться, но это стало возможным только потому, что само по себе разговорное начало к этому времени успело пропитаться многими книжными элементами и практически осуществляло собой то соединение обоих начал русского общенационального языка, которое было провозглашено ломоносовской доктриной "высокого слога". Учителя и предшественники Пушкина отрицали "высокий слог" как литературный принцип, но не могли не продолжать пользоваться самим языковым механизмом этой традиции, который они лишь перенесли на почву "среднего слога". Не следует забывать, что лозунг "пиши, как говоришь" для культурного сознания эпохи был вполне равноправен с обратным: "говори, как пишешь" (см. статью Карамзина "Отчего в России мало авторских талантов"*). Нет сомнения, что именно эту же линию продолжал и Пушкин, когда писал в 1825 году: "Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей"¹⁸.

Это, безусловно, ломоносовский принцип, но применен он здесь не к "высокому слогу", а к общей стихии литературной речи в соответствии с условиями эпохи. Однако в это время, в 1825 году, во взглядах Пушкина на русский литературный язык существовало уже одно чрезвычайно важное, решающее отличие от соответствующих взглядов его учителей. Расхождение это касалось вопроса о том, что означает в этой системе взглядов понятие "простонародный язык". Своей интерпретацией этого понятия, всецело вытекающей из его реалистического и исторического воззрения на действительность и задачи русской литературы, Пушкин окончательно укрепил основания русского общенационального языка на народной почве и этим преобразовал всю систему отношений между русским языком и русской литературой. Но развитие этого положения не входит в задачи этой статьи.

Предложенный общий и, разумеется, очень схематичный очерк

*См.: Карамзин Н.М. Сочинения. М., 1820. Т. 7. С. 218—219.

судеб русской поэтической речи в XVIII веке и в начале XIX века необходим для того, чтобы можно было разобраться в вопросе о том, что связывает Пушкина с языковой традицией предшествовавшего ему прошлого. Подводя итог этому беглому обзору, можно сказать, что на рубеже XVIII и XIX веков языковая традиция русского классицизма переживает сложную трансформацию, которая в общих чертах уже завершилась ко времени появления Пушкина в русской литературе, хотя еще не успела отойти в прошлое и сохраняла все свойства литературной новизны. Первые литературные впечатления Пушкина должны были быть неразрывно связаны с отголосками борьбы за новый стиль поэтического и общелитературного языка в начале XIX века. Но язык молодых произведений Пушкина принадлежит уже к этой трансформированной традиции и есть прямое ее порождение. Отсюда возникает важное методологическое требование, которое заключается в том, что в языке Пушкина наследство прошлого следует изучать именно в том виде, какой оно приобрело в обстановке указанной трансформации, связанной с именами Муравьева, Карамзина, Дмитриева, Батюшкова, Жуковского. Это была та литературная среда, которая служила для Пушкина своего рода передаточной инстанцией в его отношениях к более отдаленному прошлому, т.е. к классицизму XVIII века, из рук которой он получал наследство XVIII века в той мере, в какой оно оказывалось живым для его непосредственных предшественников. В своей краткой биографии Пушкина Плетнев писал: "На стихотворениях его, начиная с произведений двенадцатилетнего возраста, нигде не обозначалось ни одного признака, который бы напоминал поэтов наших осмнадцатого столетия. Язык Пушкина есть плод переворота, произведенного Жуковским в стихотворном языке и его формах"*.

Плетнев здесь называет одного только Жуковского — очевидно, потому, что это имя было наиболее близко ему самому. Но он во всяком случае мог бы прибавить, что переворот, приписываемый им Жуковскому, тоже вырос на определенной исторической почве: поэтический язык начальных лет XIX века впитал в себя известные элементы предшествовавшей поры и донес их в своеобразном преломлении до Пушкина.

Теперь обратимся непосредственно к текстам Пушкина.

2

В области внешних форм в языке стихотворных произведений Пушкина, с точки зрения намеченных выше задач, должны быть изучены прежде всего довольно многочисленные отступления от общих, преимущественно морфологических, норм русского языка той поры,

*Плетнев П.А. Александр Сергеевич Пушкин. 1838 // Соч. и переписка. Спб., 1855. Т. 1. С. 368.

характерные именно для стихотворной речи эпохи и в самих условиях стихотворной речи получавшие свое оправдание. Сюда, например, относятся такие факты, как употребление косвенных падежей именных прилагательных, вроде *от чиста сердца* (1, 50), окончание *-ья* в родительном падеже единственного числа прилагательных женского рода, рифмы вроде *блажен – награжден* (1, 42), где во втором слове звучит под ударением звук *е* вместо *о* (т.е. *награждён*) и тому подобные явления. Во всех подобных случаях мы имеем дело с отступлениями от общей нормы языка не только в сравнении с нашим современным языком, но и в сравнении с живым русским языком пушкинской эпохи, в котором, как это достоверно известно, не было косвенных падежей именных прилагательных, окончания *-ья* в указанной категории, звука *е* вместо нашего *о* в соответствующих случаях и т.д. Это и с точки зрения самого пушкинского времени были условности стихотворного языка, но такие условности, которые имели своим источником не произвол стихотворца, а определенную традицию.

Речь идет о традиции, которая уже с самого начала возникновения новой русской поэзии, т.е. еще в первой половине XVIII века, допускала в стихотворном языке употребление не свойственных живому языку форм на правах так называемых "поэтических вольностей". Самое появление этих "вольностей", конечно, было вызвано потребностью облегчить труд стихотворца, помочь ему справиться с версификационной задачей. Однако, раз возникнув, хотя бы из чисто технических потребностей неопытного еще стихотворства, соответствующие языковые привычки впоследствии могли получать и чисто стилистическое осмысление. Так как на правах вольностей обычно употреблялись разного рода архаизмы, а архаизмы вообще были основанием высокого слога, то условности, о которых сейчас идет речь, могли осознаваться как специфические приметы украшенного языка, например в одах, трагедиях и т.д. Но тот факт, что все такие условности на всем протяжении XVIII века и первой половины XIX века употребляются не только в высоких жанрах, но и в самых разнообразных видах стихотворной речи, вплоть до басни, эпиграммы и т.д., показывает, что они, в сущности, сохраняли и свое значение внежанровых примет стихотворного языка вообще. Так, например, в притчах Сумарокова находим такие примеры этих условностей, как: "И безо всяка страху" (VII, 150); "И был он жертвою *голодну* псу" (VII, 215); в баснях Крылова находим факты вроде "...ходенем пошло *трясинно* государство" ("Лягушки, просящие царя") и т.п. Следовательно, стилистическая мотивировка для соответствующих явлений языка была необязательна и представляла собой, в сущности, лишь частный случай в истории употребления "вольностей". Это необходимо помнить для дальнейшего.

Самый материал "вольностей", как уже сказано, представлял собой преимущественно разного рода архаизмы морфологии и произ-

ношения. Почему же именно архаизмы призваны были облегчить труд версификатора в эпоху становления русской поэзии? Разумеется, здесь дело не в самой архаичности того или иного языкового средства, а в том, что во многих случаях такие архаичные формы, известные из церковнославянской традиции, а иногда и из фольклора, представляли собой удобный версификационный вариант по отношению к соответствующей норме живой речи, например были на слог короче или длиннее, — это давало стихотворцу возможность выбора между более длинной или более короткой формой слова и т.д. Создававшаяся таким путем довольно обширная система неравносложных вариантов и доставляла стихотворцам помощь в разрешении версификационной задачи. Так было на первых порах, а затем право выбора вошло уже в традицию, и если, например, Державин, Батюшков или Пушкин пользуются еще "вольностями", то, конечно, уже не потому, что они иначе не справились бы с техническими затруднениями стихосложения, а просто потому, что традиция им это разрешала.

Наиболее раннюю формулировку самого закона "вольностей" находим у Тредиаковского, в первом издании его книги "Новый и краткий способ к сложению российских стихов" (1735). Эта формулировка не оставляет сомнения в техническом, а не стилистическом происхождении "вольностей", что, впрочем, доказывается и самым смыслом этого термина. В главе "О вольности, в сложении стиха употребляемой" Тредиаковский говорит следующее: "Я разумею през Вольность в Стихе, которая у Латин называется *Licentia*, а у Французов *Licence*, некоторые слова, которые можно в Стихе токмо положить, а не в Прозе. И хотя Российской Стих мало таковых Вольностей имеет; однако надобно из них некоторыя главныя здесь объявить"* . Из дальнейшего все же выясняется, что этих вольностей не так мало. Например, по словам Тредиаковского, в стихах можно сказать, *пишеши* вместо *пишешь*, *писати* вместо *писать*; *мя, тя, ся* вместо *меня, тебя, себя*; *будь, больш, иль, неж, меж, однак, хоть* вместо *буде, больше, или, нежели, между, однако, хотя*; "по нужде" (очевидно, в данном случае в рифме) можно написать *довольны* вместо *довольный*, хотя и предлагается пользоваться этой вольностью нечасто, "понеже она гораздо великовата"***; можно, "смотря по нужде меры" или "для нужды в Стихе", написать *то щастие, то щастье, то сочиняю, воспою, то счиняю, воспою**** и т.д. Интересен следующий параграф, наглядно показывающий, почему как раз архаизмы упрочивали себе доступ в новый стихотворный язык: "Многие звательные падежи, — говорит

*Тредиаковский В. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего подлежащих званий // Сб. материалов для Истории Императорской Академии Наук в XVIII веке. Ч. 1. С. 31.

**Там же.

***Там же. С. 32.

Тредиаковский, — которые у нас все подобны именительным... могут иногда в Стихах образом славенских кончится. Так вместо *Филот*, может положиться: *Филоте*; что я и употребил в одной моей Сатире”*. Не случайно здесь речь идет о звательной форме мужского рода, потому что в женском роде старая звательная форма (*жено*) не создавала лишнего слога. Вот почему, например, в “Элегии о смерти Петра Великого” Тредиаковского рядом с “увы цвете и свете!” встречаем “увы моя надежда!” (III, 738), а если в другом случае у него же в стихах находим “О великая сила!”, то это объясняется наличием в рифме слова *было* (III, 758). В отдельных параграфах учения Тредиаковского речь идет также о некоторых чисто стилистических явлениях, как, например, о возможности употреблять фольклорные выражения вроде *тугой лук*, *бел шатер* и т.п., при условии, что “материя будет не важная и шутошная”**, но это уже другой вопрос, которого сейчас касаться не будем.

Вопроса “вольностей” касается также Кантемир в своем “Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских” (1744). Здесь особая (III) глава посвящена “вольностям рифм”, а другая (V) — говорит “о вольностях в мере стихов”***. В последней читаем: “Для чего вольности нужны? Кто не отведал еще стихи сочинять, почает, что не трудное дело несколько слогов вместить в одну строку. И правда, кто чает, что стих в том одном состоит, легко на одной стоя ноге много их намарать может, но не то же, когда дело идет, составлять порядочные, по правилам, и уху и уму приятные стихи. Трудность тогда не малая встречается так в соглашении здравого смысла с рифмою, как и в учреждении слогов; для того стихотворцы принуждены иногда от правил удаляться, но таким образом, чтобы то отдаление было неважное и маловременное, а не конечное с ними разлучение, и то называется *вольностию*”****. Самый источник “вольностей” указан Кантемиром с недвусмысленной ясностью: “Все сокращения речей, которые славенской язык узаконяет, можно по нужде смело принять в стихах русских...”***** Далее следуют конкретные примеры и правила, во многом совпадающие с материалом Тредиаковского, а иногда уточняющие и дополняющие его.

Из руководств пушкинской эпохи важное определение “вольностей” находим в “Словаре древней и новой поэзии” Остолопова, где читаем: “Вольность пиитическая, *Licentia*, есть терпимая неправильность, погрешность против языка, которую делают иногда поэты для

*Тредиаковский В. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего подлежащих званий. С. 32.

**Там же.

***Кантемир А.Д. Сочинения, письма и избранные переводы. Спб., 1868. Т. 2. С. 5—6 и 18—20.

****Там же. С. 18.

*****Там же.

рифмы либо для меры в стихосложении; также под словом *вольность* разумеется употребление некоторых речений, кои только в стихе, а не в прозе – и то по крайней нужде – написать можно; напр.: *межь, иль, однакъ, хоть, коль* вместо *между, или, однако, хотя, ежели*”*. Далее следуют некоторые примеры из русских поэтов; причем эти примеры сопровождаются повторными оговорками и предостережениями относительно необходимой умеренности в пользовании “вольностями”, которые часто объявляются близкими “к погрешности в слоге”. Как видно было, уже Тредиаковский и Кантемир оправдывают “вольности” только “нуждой” стиха и предостерегают от злоупотребления ими. Но особенно сильны эти ограничительные нотки в формулировках Остолопова. Это становится вполне понятным, если принять во внимание, что к концу XVIII века, в результате неизбежной эволюции языка и языковых привычек, самый состав “вольностей” значительно изменился; причем изменилось также и отношение к ним, ставшее гораздо менее терпимым. Многие “вольности”, упоминаемые в трактатах Тредиаковского и Кантемира, к концу XVIII века вообще вышли из употребления; некоторые другие особенности стихотворного языка, в эпоху Тредиаковского и Кантемира считавшиеся объективными фактами русской речи, устарели и потому могли оставаться в поэтическом употреблении только на правах новых “вольностей”. Так, например, в эпоху карамзинизма уже не встретим в стихотворном языке звательной формы, местоименных форм *мя, ты, ся*, обильно представленных еще в сочинениях Сумарокова¹⁹. Редкой стала и форма инфинитива на *ти* неудараемое, хотя Карамзин ею пользовался еще неоднократно, например: “Нам воспевают вино, // Всех призывая им *утоляти* // Скуку, заботы, печаль” (“К Д*”, 15); “Зефир! напрасно мыслишь // Меня *развеселити*” (“Анакреонтические стихи”, 22); “Но есть ли ты намерен // Мне службу *сослужити*” (там же); “Детям груди не *сосати*, // А большим ни *пить*, ни *есть*” (“Граф Гваринос”, 35). Но для Пушкина эта категория была уже совершенно мертвой. Если он и употребляет ее, то только в стилизациях, т.е. с определенной стилистической мотивировкой, а не как версификационную условность, какой она является еще у Карамзина (см. особенно последний пример). Таковы примеры употребления этой формы в стихотворении “Как весенней теплою порою...”: *валятися, боротися, кувыркаться* (3, 503) и далее:

Уж как мне с тобой, моей боярыней,
Веселой игры не *игривати*,
Милых детушек не *родити*,
Медвежатущек не *качати*,
Не *качати*, не *баюкати*.

(3, 504–505)

*Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 135–136.

Здесь это уже не условный стихотворный язык русского писателя, а язык фольклора (инфинитив на *-ти* безударное еще и сейчас можно слышать в северновеликорусских говорах). Стилистически родственная этой форме архаичная форма повелительного наклонения с неудараемым *и* в тех случаях, где живой язык не имел такого окончания, встречается у Пушкина в стихотворении "К другу-стихотворцу" (1814), но тоже с определенной стилистической мотивировкой в тексте, представляющем собой церковную цитату:

"Послушай, батюшка, — сказали простяки, —
Настави грешных нас..."

(1, 27)

К началу XIX века почти вышла из употребления замена *-ся* на *-сь* в причастиях вроде *держащаясь, покаявшись, катящееся*, нередкая в XVIII веке, но теперь лишь изредка, в качестве явного пережитка, встречающаяся, например у Баратынского в "Наложнице": "Пред нею *вьющаясь* четы". Ср.: "Дашь ли свободный мне вход под тихо *колеблющихся* тени" (Муравьев, 50); "*Льющиеся* с эфира воды" (Державин, III, 26) и т.п. У Пушкина таких случаев нет совсем*, что вполне гармонирует с общей тенденцией эволюции его стихотворного языка, которую можно определить в общем так: постепенный отказ от всех условностей традиции и употребление только таких средств языка, имеющих своим источником эту традицию, которые могут быть мотивированы стилистически, т.е. употреблены как выразители конкретного стилистического задания, осуществляемого данным произведением, а не как внешний признак стихотворной речи. Этой формулировке, разумеется, нельзя придавать абсолютное значение. Некоторые второстепенные и менее заметные условности, связанные с традицией "вольностей", встречаются на всем протяжении творчества Пушкина. Сюда, например, относятся те случаи, в которых версификационный вариант создавался пропуском или вставкой гласного в известных категориях приставок, например: *сокрыться* при *скрыться*, *воображаю* при *воображаю*, *вспоминаю* при *воспоминаю* и т.п., или выбором церковнославянской основы вместо живой от таких глаголов, как *пить*, *лить* (*пует*, *лиет* при *пьет*, *льет*), *мечтание* или *мечтанье* и т.п. Подобного рода варианты были в большом ходу в стихотворном языке предпушкинской и пушкинской поры (некоторые из них живут в поэзии до сих пор, например *мечтание* или *мечтанье*, *рукою* или *рукой* и т.д.), и произведения Пушкина не представляют в этом отношении исключения. Не только в лицейской поэзии Пушкина, но и в зрелых его стихотворных произведениях часто встречаем такие слова, как *сокрыться*

*Единственный случай этого рода у Пушкина был указан мне Б. Томашевским в не изданной черновой рукописи терцин "В начале жизни школу помню я" (Майковское собр., 144), где читаем: "Ткань ветхая, *истершаяся* убого"²⁰.

(например, "Египетские ночи": "И вот уже сокрылся день", 8, 276); *воспомнить* (например, в "Евгении Онегине": "Вспомня прежних лет романы, // Вспомня прежнюю любовь", 6, 24); *воздыхать* (например, в "Полтаве": "Томилась тайно, *воздыхала*", 5, 22); а с другой стороны – *бьась* (в "Медном всаднике": "И бьась об гладкие ступени", 5, 146); *сбираться* (например, там же: "Сбираясь свой убыток важный // На ближнем выместить", 5, 145) и т.д. К числу таких же вольностей поэтического языка принадлежат и такие случаи, как, например, *грустию* (2, 263), *смертию* (2, 246), также *Дариял* (5, 74); с другой стороны – *Дмитрев*: "И *Дмитрев* слабый дар с улыбкой похвалил" (1, 194), "И *Дмитрев* не был наш хулителъ" (6, 621), хотя бы в последнем случае и можно было видеть отражение живой речи. Ср. у Василия Пушкина: "И в слоге *Дмитреву* стараюсь подражать" (7), "Явились Карамзин и *Дмитрев-Лафонтен!*" (9). В отдельных случаях употребление подобных словообразовательных вариантов, накопленных поэтической традицией, в стихах Пушкина имеет отчетливый стилистический смысл. Это особенно ясно по отношению ко многим случаям выбора между вариантами типа *ветр* – *ветер*, *огнь* – *огонь* и т.п. Ср., например, *ветр* в стихотворении "Из А. Шенье" ("Дунул *ветр*; поднялся свист и рев", 3, 382) или *огнь* в "Полтаве" ("Сквозь *огнь* окопов рвутся шведы", 5, 55). Ср. там же: "Как *сткло* булат его блестит" (5, 29) и т.п. Но очень часто выбор того или иного варианта из числа возможных в категориях этого рода лишен ясной стилистической мотивировки и, вероятнее всего, обусловлен чисто механическими причинами, сохранявшими свое значение и для Пушкина как воспитанника определенной литературной традиции.

Подобного рода факты языка пушкинских произведений, обладающие относительно слабой выразительностью и, вероятно, редко обращавшие на себя творческое внимание Пушкина, не противоречат, разумеется, выставленному выше тезису об общем смысле эволюции поэтических вольностей в его творчестве. Чтобы обосновать этот тезис фактическим материалом, ниже предлагается обозрение нескольких наиболее типичных и выразительных явлений из числа "вольностей", завещанных Пушкину традицией.

I. "Усечения" прилагательных и причастий

Тредиаковский, перечисляя в упоминавшемся трактате разные виды "вольностей", между прочим писал: "...не для чего, кажется, упоминать о прилагательных сокращенных, которые понеже и в Прозе часто употребляются, то в Стихах могут употреблены быть, ежели надобно будет, и чаще"*.

*Тредиаковский В. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего подлежащих званий. С. 32.

ных (и причастий), которые по внешности напоминают исконные формы именного склонения, хотя и не всегда с ними полностью совпадают в своем строении и очень значительно отличаются от форм именного склонения по своему грамматическому содержанию. Не имея возможности излагать здесь подробно генезис и структуру этих "усеченных", или "сокращенных", форм прилагательных и причастий*, ограничусь лишь самыми общими указаниями, необходимыми для дальнейшего. Старое именное склонение прилагательных в русском языке было утрачено как цельная грамматическая категория еще в средневековый период и уже в XVII веке во всяком случае существовало лишь в виде отдельных пережитков**. Из всей системы этого склонения сохранился лишь именительный падеж качественных прилагательных исключительно в предикативном употреблении (ср. современные так называемые краткие формы, вроде *добр, тих* и т.п.). Тем не менее новая книжная поэзия (отчасти и проза) XVIII века охотно пользовалась как архаизмами, заимствуемыми из церковнославянской традиции, или как "вольностями", формами, которые представляли собой старые именные формы, а в некоторых случаях были вновь созданы по подобию старых именных форм, путем отсечения местоименного окончания у так называемых полных форм. В ряде случаев новая, усеченная форма действительно ничем не отличалась от старой именной (краткой), например у Тредиаковского: "*православна вера*" (III, 737), "*убоявшеся громка вселенныя крика*" (III, 738), "*начну на флейте стихи печальны*" (III, 741), "*небо Россииску*" (III, 741), где *православна* вместо *православная*, *громка* вместо *громкого*, *печальны* вместо *печальные*, *россииску* вместо *россиискому* и т.д. Но в ряде случаев искусственность усеченных форм обнаруживается в том, что они и в своем внешнем строении не походят на старые именные формы. Например, в них нередко наблюдается искусственное, невозможное в живой речи ударение. В тех случаях, когда по законам русского ударения оно в именной форме переносится на окончание, в усеченной форме оно сохраняется на основе, т.е. там, где оно существует в полной (местоименной) форме. Так, например, в живом русском языке при полных формах *гордая, голодная, черная* краткие формы, употребляющиеся только предикативно, звучат *горда́, голодна́, черна́*. Но у Сумарокова, например, читаем: "*Старуха // И горда муха, // Насытит не могла себе довольно брюха...*" (VII, 277); "*Поймала петуха голодна кошка в когти*" (VII, 299); у Державина находим: "*Возтрепетала совесть черна*" (I, 33) и т.п. Во множественном числе находим такие фак-

*Подробный лингвистический анализ усечений как категории и история их употребления в русской стихотворной речи содержатся в работе, которую я заканчиваю в настоящее время подготовкой к печати²¹.

**См.: Gunnarsson G. Recherches syntaxiques de la décadence de l'adjectif nominal dans les langues slaves et particulièrement dans le russe. Stockholm — Paris, 1931. P. I—VIII, 1—154.

ты, как *хорóши* вместо *хороші́* и т.п. Усеченные формы употребляются и в значении субстантивированных прилагательных, хотя вся история русского языка показывает, что в субстантивированном значении с древнейших времен всегда употреблялись только местоименные формы*; ср. у Тредиаковского: "все животны рыщут" (III, 771) вместо *животные*; у Сумарокова: "Терпите, подданны!" (III, 392); у Ломоносова: "Когда покоясь смертны спят" (I, 125) и т.п. (такие формы встречаются на всем протяжении XVIII века, причем особенно часто встречается слово *вселенна* вместо *вселенная*). В причастиях прошедшего времени страдательного залога, образованных посредством суффикса -н-, подлинные именные формы не удваивают этого н (например, *вознесенная* — *вознесена*), но усеченные формы обычно его удваивают по примеру полных, например у Тредиаковского: "Да здравствует днесь императрикс Анна на престол седша *увенча́нна*" (III, 735) вместо *увенчана* и т.п. Все это ясно свидетельствует о том, что усеченные формы очень часто искусственно образованы от полных и в этом отношении поэты и теоретики с известным правом смотрели на них как на своего рода сокращение полных форм, тогда как в живой речи, наоборот, полные формы образовались от именных, и последние, без явной бессмыслицы, не могут почитаться "сокращенными"***.

Совершенно ясны те причины, которые удерживали в стихотворном употреблении такие усеченные формы, — они представляли собой очень важный версификационный вариант, давая возможность стихотворцу начала XVIII века выбирать из неравносложных видов одной и той же формы одного и того же слова тот вид, который более пригоден для данного стиха (ср., например, у Тредиаковского такой случай: "где ни *зимня* нет ни *летняго* зноя", III, 754). Следовательно, первоначально весь смысл усечения сводился к тому, что оно было на слог короче обычной, т.е. полной, формы прилагательного. Однако о том, что усечения и позднее сохраняли свой технический версификационный смысл, красноречиво свидетельствует академическая "Российская грамматика", которая, изложив правило о предикативном употребле-

*Исключая, разумеется, такие древние случаи, как *зло*, *добро* и т.п., которые восходят к той поре, когда никакого местоименного склонения прилагательных еще не было.

***В лингвистической литературе усечения и именные формы до сих пор обычно смешиваются. Так, их не различает должным образом и Е. Будде (см.: Будде Е.Ф. Опыт грамматики языка А.С. Пушкина // Сб. Отд. рус. яз. и словесности АН. Спб., 1904. Т. 77. Ч. 1. Вып. 2. С. 32). Та же ошибка в новейшей статье проф. Лукьяненко (см.: Лукьяненко А.М. Архаизмы и их роль в языке А.С. Пушкина // Уч. зап. Саратовского гос. пед. ин-та: Труды фак. яз. и лит-ры. Саратов, 1938. Вып. 3. С. 34—35). Только один Востоков в своей "Русской грамматике" (Спб., 1831) различает оба рода форм, хотя и не анализирует усечения подробно. См. гл. 2 (Об именном прилагательном), § 32 (с. 53—54); § 42 (с. 78—79).

нии кратких прилагательных (в ее терминологии – усеченных), продолжает: “Стихотворцы нередко употребляют усеченные имена вместо полных. Сим способом избегают они излишества в числе слогов, к составлению стиха потребном, а иногда и рифма заставляет их прибегать к сей вольности...”*

Замечательно, что в тех случаях, когда естественная именная форма не дает сокращения на один слог по сравнению с местоименной, поэты были принуждены создавать новые, вовсе уже небывалые усечения, чтобы так или иначе добиться сокращения, нужного для выполнения версификационной схемы. Так, например, у Кантемира в числе дозволенных “сокращений речей”, по его словам, “изрядно употребляемых в стихах русских”, находим и *сладк* вместо *сладкий***²², именно *сладк*, потому что естественная именная форма *сладок* имеет столько же слогов, столько полная форма *сладкий*, и, следовательно, не дает версификатору никакого выигрыша. Что Кантемир в данном случае говорит от лица не только теории, но и практики, показывают такие строки из “Оды в похвалу цвету Розе” Тредиаковского:

*Красн бы ты была цвет из всех краснейших,
Честн бы ты была цвет из всех честнейших...*

(162)

Подобные формы известны также в стихах Державина. Ср. замечание Я.К. Грота: “Когда прилагательное в общеупотребительной, даже и краткой форме не вмещается в стих, то Державин еще сокращает ее: “То *черн*, то *бледн*, то *рдян* Эвксин”***. Очевидно, это изобретение принадлежит не Державину. Но замечательно, что такие искусственные формы прилагательного дважды употреблены и Пушкиным, притом в каталектике белого стиха, где в них, казалось бы, не было никакой нужды, потому что от употребления обычной краткой (именной) формы размер не пострадал бы и лишь мужское окончание стиха заменилось бы женским. Имею в виду стих 34–35 сцены IV “Каменного гостя”: “...он был бы *верн* // Супружеской любви” и стих 32–33 сцены “Днепр. Ночь” из “Русалки”: “Передо мной стоит он гол и *черн*, // Как дерево проклятое”****. И здесь, очевидно, имеем дело с поздним и для языка Пушкина в данном случае совершенно не выразительным следом старой традиции.

*Российская грамматика / Сочиненная Императорскою Российскою Академиею. Спб., 1809. С. 87.

**См.: Кантемир А.Д. Сочинения, письма и избранные переводы. Т. 2. С. 18.

***Цитируется стих из “Осени во время осады Очакова” (Грот Я.К. Язык Державина // Державин Г.Р. Соч. Спб., 1883. Т. 9. С. 344).

****Первый из этих стихов впервые правильно по автографу напечатан в 7-м томе нового издания АН СССР (1935. С. 164), а второй – в новом варианте того же издания (1937. С. 205)²².

Ближайшие предшественники Пушкина пользуются разными типами усечений в области прилагательного и причастий очень широко, хотя у них и наблюдается более редкое, чем у поэтов середины XVIII века, употребление наиболее искусственных форм этого рода (например, субстантивированных форм, форм род. и дат. пад. ед. ч. м. р.)*. Вот некоторые примеры из произведений тех писателей, на которых Пушкин воспитывался. Примеры заимствуются как из произведений, принадлежащих к высоким жанрам, так и из жанров "легкой поэзии", а также из таких стихотворений, которые являются стилизацией фольклорных мотивов и которые существенно не упускать из виду потому, что усечения могли осмысляться не только как архаизм или техническая условность стихотворного языка, но также как элемент народной речи. Очень много усечений можно найти у Муравьева, например: "Се ново войско, новый флот" (7); "Взят и вождь свирепа нрава" (23); "Я преселяюсь в туманну область сна" (29; в подлиннике очевидная опечатка: *переселяюсь*); ср. ставшие знаменитыми по примечанию к "Евгению Онегину" строки: "В явь богиню благослонну // Зрит восторженный Пиит, // Что проводит ночь бессонну, // Опершись на гранит" (36). Из ближайших учителей Пушкина особенно много усечений дает Дмитриев, например: "На красну, гордую Москву, // Седящу на холмах высоких" ("Освобождение Москвы", I, 14); "Москва в плену, Москва уныла, // Как мрачная осенняя ночь" (там же, I, 15); "О сильна, древняя держава!" ("Ермак", I, 8); ср. такое же совмещение в пределах одной синтагмы усеченной и обычной полной формы, особенно наглядно обнаруживающее условно техническое значение усечений, в оде Капниста "Ломоносов": "Какою прелестью пленяет // Волшебна, райская страна!" (С.о.с., I, 76). Ср. далее у того же Дмитриева в легких жанрах: "Дамона к Лизе жарку страсть" (II, 41); "Смейтесь, смейтесь, что я шую // Маленьки мои глаза" (II, 57); "Дополз до степени известна человека" (II, 111); "Да! покажите мне диванну" (II, 114). Ср. в "Чужом толке" (I, 54): "Тоць в тоць, как говорят учены по церквам!" Ср. в баснях: "Восточны жители" (III, 7), "мелко племя" (III, 15) и многие другие. Примеры из Карамзина: "Мать Святая, чиста Дева!" (35); "И в темницу преисподню // Засадите вы его" (34); "Так как буря разъяренна, // К цели мчится сей Герой" (38); "Кристаллы ручейки светлеют" (200). Вот пример из произведения в легком стиле: "О вы, которых мне любезна благосклонность, // Любезнее всего!" ("Послание к женщинам", 139). Пример усечения из высокого стиля: "Во дни Его благословенны // Умом Россия возросла" ("На коронавание Александра", 274). Пример в "народном вкусе": "Взор его быстрее орлиного, // И светлее ясна месяца" ("Илья Муромец", 117). Нередки усечения, разумеется, и у прочих сентименталистов, например у Нелединского-Мелецкого: "В полдневны летние часы" (20);

*Подробные данные приводятся мной в названной выше специальной работе.

"Взора убежал *прекрасна*" (31); "вверяся стремлению *сердечну*" (83). Часто они встречаются и у Жуковского, например: "в *зимни* вечера" (I, 13); "Судьбы и счастья наперсники *надменны*, // Не смейте спящих здесь безумно укорять!" (там же); "О вы, *погибши* наслажденья!" (I, 28), а также, конечно, у Батюшкова, например: "Помосты *мраморны* и урны злата *чиста*" (74); "быстрый лет коня *ретива*" (225) и пр. Как раз по поводу последнего случая Пушкин на полях экземпляра "Опытов" Батюшкова²³ отметил: "усечение гармоническое" (12, 263). В том же документе сохранилось и еще одно замечание Пушкина относительно усечений. Именно по поводу перевода третьей элегии третьей книги Тибулла²⁴ Пушкин заметил: "Стихи замечательные по счастливым усечениям — мы слишком остерегаемся от усечений, придающих иногда много живости стихам" (12, 261). Касаясь этого замечания, Л.Н. Майков писал: "Эти слова могут служить примером того, как из наблюдений над стихом Батюшкова Пушкин выводил общие правила стихотворной техники"²⁵. Может быть, это и так, но в своей собственной писательской практике Пушкин иногда подобным правилам и не следовал. Как раз в области усечений стихотворный язык Пушкина обнаруживает заметную несхожесть с тем, что находим у Батюшкова, так что положительное отношение Пушкина к усечениям, сформулированное им на полях "Опытов" Батюшкова, осталось, так сказать, платоническим²⁶. Это видно из следующих фактов.

Общий объем написанного Батюшковым в стихах (по изданию 1887 года) — 6248 стихов. Это только немного меньше того, что написал Пушкин за лицейский период (6640 стихов), и потому дает вполне подходящую мерку для сравнительной оценки тех фактов языка, которые отразились в лицейском творчестве Пушкина. Употребление усеченных форм прилагательных и причастий в стихотворениях Батюшкова и в лицейских произведениях Пушкина наглядно показано в следующей сравнительной таблице²⁷:

*Майков Л. Пушкин о Батюшкове // Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1889. С. 301.

**В. Комарович допустил ошибку, приняв за еще одну формулировку положительно-го отношения Пушкина к усечениям известное место из его письма к Погодину по поводу "Марфы Посадницы" (ноябрь 1830 г.): "Вы... с языком поступаете, как Иоанн с Новым-городом. Ошибка грамматических, противных духу его, — усечений, сокращений — тьма. Но знаете ли? и эта беда не беда" (см.: Комарович В. Пометки Пушкина в "Опытах" Батюшкова // Лит. наследство. М., 1934. № 16—18. С. 386). Знакомство с текстом "Марфы Посадницы" (1830) свидетельствует, что Пушкин имел в виду вовсе не усеченные формы прилагательного и причастия, которые в его глазах вряд ли были насилием над языком, а действительно невозможные эксперименты, совершаемые Погодиным, которые решался писать, например: "Хоть он не хочет слушать *переговоров*" (17), "Уж на меня косятся, *подзревая*" (65), "От Рюрика все *д'Иоанна* вычел" (39), "Мириться, воевать *за'дно* с Москвою" (47) и т.д. Замечательно, что, по мнению Пушкина, "и эта беда не беда!"²⁵

***Формы располагаются по частоте их употребления.

	Б а т ю ш к о в	П у ш к и н
1. Им.-вин. мн. ч.	231	89
2. Вин. ед. ч. ж. р.	47	45
3. Им. ед. ч. ж. р.	42	22
4. Им.-вин. ед. ч. ср. р.	19	7
5. Род. * ед. ч. м. и ср. р.	11	1
6. Им.-вин. ед. ч. м. р.	2	3
7. Дат. ед. ч. м. и ср. р.	2	—
	В с е г о 354**	167**

Приведу по одному примеру на каждую форму.

Б а т ю ш к о в

1. Вспомни, милый граф, *счастливы* времена (65)
2. Льет в *хладну* кровь его отраду и покой (63)
3. Гора, *висяща* над горой (130)
4. Сестра, грешно *терять* *небесно* дарованье (130)
5. Из сердца *каменна* потек бы слез ручей (63)
6. На площадь *всяк* идет для дела и без дела (216)
7. Я видел, я внимал *ея* *сердечну* стону (69)

П у ш к и н

1. Вот *пышны* их дворцы, *великолепны* залы (1, 26)
2. С Жуковским пой *кроваву* брань (1, 73)
3. И *пламенна*, дрожащая рука (1, 13)

*Включая и родительный падеж вместо винительного при словах одушевленных мужского рода.

**Не принимаются во внимание очень частые у разных поэтов этого времени и частично живые еще и в современном поэтическом языке случаи "полупредикативного" употребления именной формы в именительном падеже, например у Батюшкова: "Сидит задумчивый беглец, // *Недвижим*, смутный взор вперив на мертвы ноги" (I, 154); "Я, в думу погружен, о родине мечтал!" (87). Или у Пушкина: "Но я, любовью *позабыт*, // Моей любви забуду ль слезы" (I, 208); "Так! до могилы // *Грустен* (вариант: *грустный*, I, 360), унылый, // Крова ищи!" (I, 110); "По улице бежавший *бос* и *гол*" (I, 16) и т.д. Совершенно не считается с этим важным нюансом Будде, а потому его данными (см.: Опыт грамматики языка Пушкина) пользоваться невозможно. С другой стороны, присчитаны, хотя бы употребленные предикативно, формы причастий прошедшего времени страдательного залога с двумя *н* в основе вроде: "Их мысль на небеса *вперенна*..." (Батюшков, 84). У Батюшкова таких случаев я отметил всего 11; у Пушкина — только 2, именно в стихах: "На ложе роз, любовью *распаленны*, // Чуть-чуть дыша, весельем *истощенны*... Обнявшиися любовники лежат" (I, 15). Не принимаются во внимание также и притяжательные прилагательные, у которых была особая судьба. (См.: Ч. 1. Вып. 2. С. 32—67.)

4. С госпожи сняв платье *шелково* (1, 68).
5. Что должен я, скажи, в сей час // Желать от чиста сердца другу? (1, 50).
6. Стан обхватил Киприды б пояс *злат* (1, 17)*.
7. ...Графону, // Ползком *ползущу* к Геликону... (1, 354)**.

В этой таблице обращают на себя внимание два обстоятельства. Во-первых, отдельные морфологические категории в пределах усечений, по степени их употребительности, у Пушкина и у Батюшкова являются в одинаковом соотношении (таково же в общем соотношение этих форм вообще в поэзии XVIII века). Единственное исключение, представляемое тем фактом, что форма б у Пушкина оказалась более употребительной, чем форма 5 (у Пушкина – три против одного, у Батюшкова – два против одиннадцати), как увидим ниже, имеет существенное значение для эволюции поэтического языка Пушкина. Во-вторых, нельзя не обратить внимание на то поразительное обстоятельство, что уже в пору своего ученичества Пушкин значительно реже своего учителя Батюшкова пользуется усеченными формами. В самом деле, в общем объеме стихотворного наследия Батюшкова 5,65 % написанных им стихов содержат усеченные формы, а у Пушкина этот итог снижается более чем вдвое, доходя только до 2,5%. Эти цифры в данном случае очень красноречивы, свидетельствуя о том, что даже в своем лицейском творчестве Пушкин начинает отказываться от условностей той традиции стихотворного языка, которую ему передавали его ближайшие предшественники и учителя. При этих условиях очень выразительным становится тот факт, что в одной из перечисленных в таблице категорий, отличающейся, кстати сказать, особенно заметной условностью усеченной формы, именно в родительном падеже единственного числа мужского и среднего родов при одиннадцати случаях употребления этой формы у Батюшкова мы встречаем только один случай ее у Пушкина. Нет сомнения, что косвенные падежи мужского и среднего родов раньше иных форм начинали выходить из употребления в русском стихотворном языке. Это, в частности, сказалось в том, что у Батюшкова форма дательного падежа единственного числа мужского и среднего родов употреблена всего два раза (у Пушкина ее нет совсем, если не считать первоначальную редакцию послания "К Батюшкову")***. Лицейст Пушкин перестает употреблять усечения и в родительном падеже единственного числа

*Ср. у Державина: "Снял при персях пояс *злат*" (I, 62).

**Этот единственный случай дательного единственного числа в лицейских произведениях Пушкина находится в одной из предварительных редакций послания "К Батюшкову" ("Философ резвый и пийт"). В основном тексте лицейских произведений примеров на эту форму нет совсем.

***Нужно, разумеется, считаться с тем, что дательный падеж практически в речи употребляется гораздо реже, чем именительный и родительный.

мужского и среднего родов, резко отступая в данном случае от своего учителя Батюшкова*.

Зрелое творчество Пушкина представляет собой поучительную картину дальнейшего вытеснения усечений из практики русского стихотворства. Из всех усеченных форм прилагательных и причастий в творчестве Пушкина послелицейского времени относительно живучей остается только форма 1 (им.-вин. мн. всех родов), отличавшаяся наименьшей искусственностью и с внешней стороны. Более или менее употребительной, но все же заметно более редкой, чем предыдущая, остается у Пушкина и форма 2 (вин. ед. ж. р.); что же касается остальных форм, то они встречаются у Пушкина только в единичных случаях, причем почти всегда имеют ясную стилистическую мотивировку. В послелицейском творчестве Пушкина на 34 257 стихов всего отмечены 304 случая усеченных форм прилагательных и причастий, что дает всего 0,88 % стихов с усечениями. По формам эти усечения распределяются так: 1. 184 случая, 2. 63 случая, 3. 14 случаев, 4. 15 случаев, 5. 11 случаев, 6. 10 случаев, 7. 7 случаев.

Интересные данные в отношении эволюции усечений содержит уже "Руслан и Людмила" – первое крупное послелицейское произведение Пушкина. В "Руслане и Людмиле" на 2836 стихов встречаем всего 41 усеченную форму (не считая форм с полупредикативным значением). Из них 28 падают на именительный-винительный множественного числа; 9 – на винительный падеж единственного числа женского рода, 2 – на именительный падеж единственного числа женского рода и по одному случаю на именительный падеж единственного числа среднего рода и дательный падеж единственного числа среднего рода. Обрисованные выше тенденции употребления этих форм у Пушкина сказались здесь очень отчетливо. Процент стихов, содержащих усечения, падает, по сравнению с лицейским творчеством, с 2,5 до 1,5 %. Единственный случай дательного падежа единственного числа среднего рода находим в стихе 275 второй песни (4, 30): "К окну *решетчату* подходит", т.е. в выражении, представляющем собой стилизацию фольклорного характера и этим мотивированном. Таким образом, уже в "Руслане и Людмиле" имеем возможность констатировать известный перелом в пользовании традиционной условностью стихотворного языка, находящий свое выражение, как увидим ниже, и в ряде других явлений. Последующее творчество Пушкина в отношении употребления усечений всецело развивается в указанном направлении, о чем можно судить по следующим данным и примерам. В "Евгении Онегине" находим всего 23 случая усечения на 5615 стихов, т.е. здесь только 0,4 % стихов имеет усечения; причем 20 случаев из этих 23 приходятся

*Случай "Все от мала до великого" (1, 63) не принят во внимание вследствие того, что он отражает фразеологический оборот "от мала до велика"; очень возможно, что "вольностью" здесь нужно считать слово *великого*, обусловленное дактилической каталектикой стиха.

на именительный-винительный множественного числа, два случая на винительный падеж единственного числа женского рода ("Тайну прелесть находила"; 6, 100; "И нечто²⁶, и туманну даль"; 6, 35) и один – на именительный единственного числа мужского рода ("Всяк суетится, лжет за двух"; 6, 198) – в слове, которое особенно часто употреблялось в прежней традиции в усеченной форме (оба случая у Батюшкова, два случая из трех – в лицейских стихах Пушкина). Данные по "Евгению Онегину" особенно показательны в силу большого объема произведения, но достаточно выразительны также данные и по другим произведениям послелицейского творчества Пушкина. Так, например, в "Кавказском пленнике" имеем всего три случая усечения – все в именительном-винительном падеже множественного числа. В "Гавриилиаде" тоже три случая указанной категории, и один раз – в выражении "во время оно" (4, 122). В "Цыганах" семь случаев, из которых три относятся все к той же категории, три – в винительном падеже единственного числа женского рода и один случай ("за сине море"; 4, 183), представляющий собой традиционное фольклорное выражение. В "Полтаве", несмотря на архаическую окраску ее языка, констатируем всего 12 усечений на 1487 стихов (0,8 %), из которых шесть приходятся на именительный-винительный падеж множественного числа; причем здесь и столь явно мотивированные стилистически случаи, как, с одной стороны, "русы кудри" (5, 21), а с другой – "в оны дни" (5, 26), а остальные шесть случаев – на винительный падеж единственного числа женского рода*. Точно так же и в "Борисе Годунове", несмотря на частые в нем архаизмы языка, находим всего 18 случаев усечения; причем единственный случай косвенного падежа мужского рода ("царю едину зримый") также достаточно определенно мотивируется с стилистической стороны обстановкой летописного повествования о смерти Федора Иоанновича. Во всех "Маленьких, трагедиях" находим всего семь случаев усечения (четыре – в форме им.-вин. мн. ч.); в "Медном всаднике" – пять случаев (все им.-вин. мн. ч.) и т.д. Вполне естественны усечения в сказках Пушкина (впрочем, ни в "Сказке о рыбаке и рыбке", ни в сказке о Балде их нет совсем) и в "Песнях западных славян", где в большинстве случаев они представляют собой, конечно, не просто техническую "вольность", а стилистически осмысленную (через фольклор) форму, как, например: "С синя моря глаз не сводит" ("Сказка о царе Салтане" – 3, 515, 520; "у синя моря" – 520; "На добра-коня садясь" – 507); "К красну солнцу наконец Обратился молодец" ("Сказка о мертвой царевне" – 3, 553); "Свет ты

*По поводу стиха 433 песни первой: "И договор и письма тайны" Надеждин иронически писал: "Верно, усечения опять входят в моду!" (Вестник Европы. М., 1829. № 9. С. 43). Никакого возврата к усечениям у Пушкина в "Полтаве", конечно, нет, но придирическое (и совсем не объективное) замечание Надеждина наглядно доказывает устарелость самой категории для стихотворного языка эпохи.

мой, — // *Красно солнце* отвечало” (там же). Ср. в “Песнях западных славян” — “ворон конь” (3, 353), “красно-солнце” (3, 347), “красны девки” (3, 354), “стары люди” (3, 354). Замечательно, что в “Русалке” усечение находим только в имитации народной песни: “Как вечер у нас *красна* девица топилась, // Утопая, *мила* друга проклинала” (7, 198). Что касается лирики, в которой употребление усечений вполне согласуется с данными, представляемыми поэмами и цельными циклами, то и здесь редчайшие случаи форм 3—7 (т.е. за исключением им.-вин. мн. и вин. ж. ед.) почти всегда мотивированы стилистически или архаичным тоном темы и общего тона, или как фольклорное переживание, или же, наконец, как пародии. Ср., например, такие случаи, как в стихотворении “Мирская власть”: “по сторонам *животворяща* древа” (3, 417) или в стихотворении “Олегов щит”: “*Строптиву* греку в стыд и страх” (3, 166), а с другой стороны, в “Оде гр. Хвостов”: “Во след *Пиита знаменита*” и “Моляся кораблю *бегущу*” (2, 388), где пародийный смысл этих форм очевиден. Наконец, заслуживают быть отмеченными некоторые произведения, отличающиеся общей “высотой” и архаичностью тона, а также присутствием явно подбирившихся архаизмов языка, в которых тем не менее совершенно нет усечений. Таковы “Пророк”, “Покров, упитанный язвительною кровью”, “Как с древа сорвался”, “Когда владыко ассирийский”, “Странник” и пр. (В “Подражаниях Корану” находим всего один случай: “Дает земле *древесну сень*”, 2, 355). Думается, что вся совокупность приведенных данных вполне подтверждает выдвинутый выше тезис о том, что условность стихотворного языка, какую представляли собой полученные Пушкиным от традиции усечения, Пушкин или преодолевал окончательно (в громадном большинстве случаев), или же превращал в характерологическое стилистическое средство своей поэтической речи. Такова была судьба данной языковой категории в стихотворной практике Пушкина*.

II. Окончания -ья (-ия) в родительном падеже

единственного числа прилагательных и местоимений женского рода

Отмеченная в предыдущем разделе основная тенденция Пушкина в использовании “поэтических вольностей” отчетливо проявилась и в употреблении этого окончания. Следует отметить, что для начального периода новой русской поэзии самая форма на -ья в указанной грамматической категории, по-видимому, не была “вольностью” и представлялась нормальным средством литературного языка. Ни

*Неизвестно, на чем основывается мнение Виноградова, будто “свободное употребление нечленных форм имени прилагательного, несколько ограниченное в конце 10-х — начале 20-х годов... с половины 20-х годов реставрируется Пушкиным” (см.: Виноградов В.В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935. С. 123—124). Факты говорят совсем о другом. Отмечу и здесь неразличение “нечленных” и “усеченных” форм.

Тредиаковский, ни Кантемир не упоминают ее в числе "вольностей". В "Грамматике" Ломоносова, отличающейся, как известно, полным отсутствием церковнославянских форм в парадигмах склонения, изучаемая сейчас форма все же зарегистрирована; причем она как будто фигурирует здесь даже в качестве основной формы данного падежа, потому что окончание *-ья (-ия)* становится Ломоносовым впереди окончания *-ой (-ей)*, например: Им. *истинная*. Род. *истинныя* или *-ной* (IV, 78), или: Им. *прежня*. Род. *прежня*, *прежней* (IV, 79). Писатели XVIII века очень часто употребляли эту форму и в прозе, причем в ряде случаев она является исключительной или почти исключительной формой родительного падежа единственного числа мужского рода прилагательных и местоимений*. Тем не менее литературный язык XVIII века знал обе формы — как на *-ья*, так и на *-ой*, и стихотворная речь, нуждавшаяся в неравносложных морфологических вариантах, не преминула воспользоваться этим дублетом в своих интересах. Уже стихотворения Тредиаковского дают достаточный материал для суждения об употреблении этого дублета в поэзии XVIII века. Ср. у него, с одной стороны, такие случаи, как: "в тебе не будет веры *двѣй-ныя*" (III, 741), "от *всєя* вечности" (III, 767), а с другой — "Эпиграммы тот писал, ин же филиппіки, // Славны оперы другой *сладкой* для музы́ки" (Стих., 151) или "Зрите все люди ныне на отроковицы // *Посягающе* лице, *чистой* голубицы" (III, 744) и т.п. С течением времени форма на *-ой* становилась все более привычной для литературного языка и стала господствовать также и в стихотворной речи. Если для 30-х годов XVIII века форма на *-ья* была нормой и "вольностью" для этого времени скорее можно считать форму на *-ой*, то к концу века роли переменялись. У ближайших предшественников Пушкина форма на *-ья* встречается довольно часто, но нет сомнения, что для них именно эта форма была поэтической вольностью. Как и прочие факты морфологии, употреблявшиеся в стихотворном языке в качестве вольностей, также и форма на *-ья* могла в отдельных случаях получать стилистическую мотивировку или "высокого", или, наоборот, "народного" стиля, но сплошь и рядом она употреблялась и без такой мотивировки, как традиционная условность стихотворного языка. Приведу некоторые примеры употребления этой формы у ближайших предшественников Пушкина. Например, у Карамзина читаем: "Певцев *Божественныя* Славы" (12); "...Чувствует хладную зиму // *Ветхия* жизни" (40); "Над морем гордо возвышался // Хребет *гранитныя* горы" (52). В "Илье-Муромце", в стихе: "над струями речки *быстрыя*" (118) видим пример употребления формы на *-ья* в фольклорном духе, но этого, например, никак нельзя сказать про стих того же произведения: "плыть от Трои *разоренныя*" (113). Ср. у Дмитриева: "Веселясь бы не встречала //

*Например, в ученых сочинениях Тредиаковского окончание *-ой* вовсе не употребляется.

Полунощныя звезды!" (II, 25); "И ждал час от часу от милыя жены // Любви нового залога" (III, 58). У В. Пушкина: "розы нежныя листок" (76); "Для важныя причины" (18); "И автор повести топорныя работы // Не может, кажется, проситься в Вальтер-Скотты" (Соч. Спб., 1895. С. 115). Конечно, очень часты такие случаи у Жуковского и Батюшкова, например у Жуковского: "Всемощныя судьбы незыблемы уставы" (I, 15); "Румянец робкия стыдливости терять" (I, 16); "Для души осиротелой // Нет цветущия весны" (I, 92); у Батюшкова: "над стогнами всемирныя столицы" (253); "На голос мирныя цевницы" (152); "Певец прелестныя мечты" (77, о Богдановиче). При этом, как и следовало ожидать, предшественники Пушкина без всяких затруднений соединяли разные формы этого рода, нормальную и "вольную", в одно целое. Буславев указал несколько примеров такого рода в стихотворениях Жуковского, именно: "блещет купол соборныя, величественной церкви"; "он слабыя, земной руки созданде"*.

Сказанного достаточно для того, чтобы признать форму на -ья употребительной, в общем, средством русской стихотворной речи на рубеже XVIII–XIX веков.

Разумеется, должна была быть известна эта форма и Пушкину. Однако история употребления этой формы в стихотворных произведениях Пушкина делится на два периода, резко между собой в данном отношении несхожих, и во многом соответствует той эволюции языка Пушкина, которую мы наблюдали на примере усечений. В лицейских стихотворениях Пушкина встречаем эту форму 16 раз: 14 раз – в основном тексте и дважды – в вариантах первого тома нового академического издания сочинений Пушкина. Вот эти случаи:

1. "С рассветом *алыя* денницы" ("Кольна", 1, 30).
2. "Он *первыя* стрелы с весельем ожидал" ("Осгар", 1, 37).
3. "С болтуном страны *Эллинския*" ("Бова", 1, 63).
4. "Повесит меч войны средь *отческа* кущи" ("На Рыбушкина", 1, 77).
5. "Когда по скипетром *великия* жены" ("Воспоминания в Царском Селе", 1, 79).
6. "Падет, падет во прах *вселенныя* венец" ("К Лицинию", 1, 113).
7. "В дни резвости *златыя*" ("Батюшкову", 1, 114)**.
8. "На верьх *Фессальския* горы" ("Моему Аристарху", 1, 155).
9. "Итак *стигийския* долины // Еще не видел он?" ("Тень Фон-Визина", 1, 161).
10. "Надежды *робкия* черты" ("К Живописцу", 1, 174).
11. "Но слово *милыя* моей // Волшебней нежных песен Лилы" ("Слово милой", 1, 213).
12. "Так сожалел я об утрате // Обманов *милыя* мечты" ("Стансы", 1, 249).
13. "Где ток уединенный // *Сребристыя* волны" ("К Делии", 1, 272).
14. "О Лила! вянут розы // *Минутныя* любви" ("Фавн и пастушка", 1, 279).

Два случая в вариантах следующие: 1. "В лесах *веселыя* Цитеры" ("Мое завещание. Другам", 1, 364) и 2. "Свидетели *беспечныя* забавы" ("Осеннее утро", 1, 381).

*Буславев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. М., 1863. Ч. 1. С. 247.

**В цитируемом издании напечатано *златые*, но это, по-видимому, ошибка.

Нужно оговориться, что в некоторых случаях возможны сомнения относительно того, действительно ли перед нами родительный падеж единственного числа или же именительный-винительный множественного числа. В примерах 10 и 14 прилагательные *робкия* и *минутныя* по внешности могут показаться относящимися к *надежды* и *розы*. Но такое истолкование, по-видимому, было бы неправильно*. Для общего направления наших наблюдений это несущественно, потому что и без этих примеров очевидно, что стихотворения Пушкина-лицеиста в общем отражают в отношении употребления форм на -ья норму стихотворной речи своего времени. Среди выписанных выше примеров есть такие (например, 5, 6, 9), в которых формы на -ья могут рассматриваться как жанровые признаки высокого стиля, но немало здесь также случаев, где эти формы лишены самостоятельной стилистической характеристики и употреблены просто как традиционное средство поэтического языка, обладающего "вольностями". Однако совсем иную картину дает нам в этом отношении послелицейское творчество Пушкина. Как и во многих других отношениях, 1817 год оказывается здесь годом резкого перелома в творческой эволюции Пушкина. Так, уже в "Руслане и Людмиле" мы не находим ни одного случая, в котором Пушкин употребил бы форму на -ья, хотя арифметически, исходя из объема этой поэмы соотносительно с объемом лицейской лирики, мы могли бы ожидать четыре-пять случаев этого рода в "Руслане". Вообще на всем протяжении стихотворного творчества Пушкина послелицейской поры мы находим в его произведениях всего-навсего шесть примеров употребления этой формы, именно: 1. "У философския царицы // Свежий выпросим венок" ("Кривцову", 1817, 2, 30). 2. "Подруги тайные моей весны златыя" ("Погасло дневное светило", 1820, 2, 147). 3. "Мне жаль великия жены" (1824, 2, 341). 4. "И тайна брачныя постели" ("Евгений Онегин", 1825, 6, 94). 5. "И жало мудрыя змеи" ("Пророк", 1826, 3, 30). 6. "Средь зеленя дубравы" ("Сказка о мертвой царевне", 1833, 3, 549). Легко видеть, что дело здесь не только в количественной, но также и в качественной стороне. Из шести случаев формы на -ья, засвидетельствованных текстами Пушкина за целое двадцатилетие его творческого пути, три первые, несомненно, являются еще отзвуками прежнего, ученического стиля, а три последние представляются случаями, в которых эта форма отчетливо мотивирована стилистическими побуждениями. В "Пророке" и "Евгении Онегине" это художественно оправданные архаизмы, а в "Сказке о мертвой царевне" перед нами яркий образец фольклористического нюанса,

*В примере "Надежды робкия черты" Будде, очевидно, считал слово *робкия* определением к *надежды*, потому что не регистрирует этого случая в своем своде форм на -ья. Наоборот, в случае "где ты со мной // Делил души младые впечатленья" (Посвящение к "Кавказскому пленнику") я считаю невозможным видеть родительный падеж единственного числа (см.: Будде Е. Ф. Опыт грамматики языка А.С. Пушкина. С. 30)²⁷.

которым Пушкин, как мы уже видели, нередко оживлял трафареты литературной традиции XVIII века — правда, имея в этом отчасти образцы у своих предшественников. В итоге у нас есть возможность констатировать еще одно яркое проявление преодоления традиционных условностей стихотворной речи в творчестве зрелого Пушкина.

III. Звук *е* вместо *о* после мягких согласных в рифме

В церковнокнижной традиции русского средневековья звук *е* под ударением не перед мягкими согласными, уже очень рано заменившийся в живом русском произношении в этих условиях звуком *о*, сохранялся неизменным. Поэтому в таких словах, например, как *мед*, *лед*, *полет* и т.д., книжные нормы русского старинного языка не допускали произношения *мёд*, *лёд*, *полёт*. Поэтому и в современном русском языке во многих словах книжного происхождения произносится *е* вместо ожидаемого по фонетическому закону *о*; ср. *мертвенный* при *мёртвый*, *крест* при *крёстный*, *перст* при *напёрсток*, далее такие слова, как *пещера*, *жертва* и многие другие. Эта традиция была еще вполне живой в первой половине XVIII века. Как Тредиаковский, так и Ломоносов отдавали себе полный отчет в том, что в данном случае книжная, литературная норма расходится с живой речью, но никто из них не ставил себе целью устранить это противоречие. То обстоятельство, что нормальным произношением, по крайней мере для высоких родов литературы, в сознании писателей XVIII века было произношение подобных слов со звуком *е*, а не *о*, иллюстрируется рифмами вроде *очес — вознес*, *погружен — стен*, *мед — нет*, *леса — утеса*, *полмертвой — жертвой* и т.д. Но все же уже и у поэтов XVIII века, особенно в последние десятилетия, наблюдаются иногда отступления от этой нормы в пользу живого произношения. Ср., например, у Державина рифмы вроде *зною — чешую* (II, 89), *чешуей — белизной* (II, 220), *зелены — стоны* (I, 242); ср. у Карамзина: *слёзы — розы* (179); у Петрова: *чолны — волны* (С.о.с., 85); у Мерзлякова: *Петром — царем* (С.о.с., 100); у Капниста: *муравой — струей* (С.о.с., 172) и т.д.

Таким образом, живое произношение одерживало в течение XVIII века частичные победы над произношением традиционно-книжным, и по мере того как эти победы становились более частыми, традиционное произношение постепенно переходило на положение поэтической вольности, т.е. из обязательной нормы превращалось в допустимый вариант*. Необходимо помнить, что это, во всяком случае, был вариант книжный, искусственный. Лишь в некоторых отдельных случаях можно предполагать у грамотных людей того времени звук *е* в этом положении и в живом произношении, например в пол-

*Формулирую здесь в тезисной форме вывод, основывающийся на многих наблюдениях, которые будут изложены в другом месте.

ных формах страдательных причастий прошедшего времени (о чем ниже), но это как раз такие формы, которые в живой разговорной русской речи вообще должны были употребляться очень редко. Иными словами, нельзя признать верным мнение, будто и в разговоре Карамзин, Жуковский или Пушкин могли произносить *мед* вместо *мёд* и т.п. Такого мнения держался, например, Будде, немало сделавший для истории русского литературного языка в XVIII–XIX веках, но совершенно не разбиравшийся в соотношениях между тогдашней живой речью и элементами литературной традиции в письменном языке той поры. Так, Будде писал: "...если в ранних произведениях Пушкин употребляет слово *полёт* (с произношением *е*, а не *ё*) в рифме со словом *лётъ*, в рифме со словом *бѣдѣ*... то это значит, что такое произношение было известно в его время в его кругу..."*. На самом деле это значит только то, что в данном случае Пушкин поступает как выученик традиции, допускавшей (первоначально же – требовавшей непременно) в стихотворной речи не живое русское, а старинное книжное, сохранявшееся еще как строгая норма в церковной речи, произношение *е* вместо *о***.

К началу XIX века колебания между традиционным и живым произношением в стихотворном языке приняли уже довольно широкие размеры. У ближайших предшественников и учителей Пушкина наряду со старой, "правильной" рифмовкой на *е* наблюдаются многочисленные случаи, в которых рифма соответствующего типа построена на звуке *о*. Ср. со сказанным выше у Карамзина: *слез – небес* (71), *душею – моею* (96), *жен – сцен* (231), *моею – госпожею* (156), *поэт – живет* (304), но также: *богатырём – мотыльком* (139), *роз – слёз* (141), *цветок – василёк* (84), *весною – зарёю* (91), *душою**** – *тоскою* (107) и т.д. Ср. у Дмитриева: *поэмы – приемы* (I, 56), *нет – жнет* (II, 126), но *порта – чорта* (I, 57), *цветочик – василёчик* (II, 26), *госпожой – рукой* (III, 54–55) и т.д. Ср. у Жуковского: *жен – плен* (III, 73), *серный – черный* (II, 55), но *поблѣкла – Патрокла* (III, 74), *струей – мной* (I, 48) и т.д. Именно в эту пору, на рубеже двух веков, появился и самый знак *ё*, который стал обозначать звук *о* в положении после мягкой согласной или йота. Замечательную реакцию на этот сдвиг в нормах стихо-

*Будде Е. Ф. Из истории русского литературного языка конца XVIII и начала XIX в. // Журнал министерства народного просвещения. 1901. № 2. С. 406–407.

**См.: Бернштейн С. И. О методологическом значении фонетического изучения рифм (К вопросу о пушкинской орфоэпии) // Пушкинский сборник памяти С. А. Венгеров. М.; Пг., 1922. С. 331–335.

***Написание *о* вместо *е* после шипящих и *ц* в отдельных случаях встречается уже в начале XVIII века; так как звуки *ч, ш, ж, ц* – звуки непарные по мягкости – твердости, то здесь нарушение традиции было легче, а отсюда появлялось произношение типа *мечом*; причем, вероятно, и сам Карамзин не понимал, что это то же самое, что *мечём*.

творного языка представляют рассуждения Шишкова в статье "Разговор о правописании", в которой, между прочим, читаем: "А. Недавно появилась еще новая, неизвестная доселе в словесности нашей буква ё с двумя точками. Б. Знаю, и в тех книгах, которые мне покупать случалось, почти везде сии две точки принужден я был выскабливать. А. Зачем выскабливать? Б. Затем, что сочинитель часто учит меня произносить слово так, как я произносить оное отнюдь не намерен... зачем сочинитель насильно принуждает меня здесь произносить *Царіомъ*? Для чего отнимает у меня волю выговаривать согласно с чистотою языка, *Царемъ*? На что приневоливает меня говорить по-мужицки *моіоу*?"*. Далее Шишков называет "звук" ё "неизвестным и простонародным": "Неизвестным (разумеется, в книжном или ученом языке) потому, что онаго нигде нет: ни в азбуке нашей, ни в священных писаниях, ни в старинных летописях, ни в светских книгах, лет за двадцать или тридцать печатанных. Простонародным потому, что он начало свое имеет от безграмотных простолюдинов и никогда писателями или учеными людьми не был принят"**. Особенно любопытны замечания Шишкова в его письме к И.И. Дмитриеву, содержащем разбор переведенным Раичем "Георгик" Виргилия (1821)²⁸. По поводу стиха: "там чужду влагу пьет завистливый овес" Шишков пишет: "Для чего пьет, а не пьет? хорошо, что выше стоит лес, так сказано овес, а ежели б выше стояло нос, так бы в рифму пришлось сказать *пйот*, *овіос*. Прекрасен будет язык наш с такими нововведениями!" По поводу стиха "Но есть ли тучный лист кругом ее облёк" Шишков говорит: "Как? и такие важные слова, как *облекаю*, *облек*, можно для рифмы превращать в простонародные *обліок*, подобно низким словам, таковым, как *кліок*, *куліок* и проч.?.. у нас коли рифма ток, так *облёк*, а коли рек, так *облек*". Наконец, в этом письме читаем еще и следующее: "Одно что-нибудь: или по книжному писать, или по разговорному. В первом случае давно известное *іо*, но всегда изгоняемое из чистоты языка, нигде не писалось; во втором, как бы вновь выдуманное и премудрым изобретением превращенное в ё, вводится в употребление. Но зачем же оставляется старое произношение? для чего одно и то же слово пишется двояко *лен* и *лён*, *слезы* и *слёзы*? или одно *лён*, а другое *дождем*, а не *дождём*?"*** Сходная оценка новшества отразилась и в переписке Катенина: "Греч везде хвалит Раича, но сей Раич злодей. Читали ли Вы его переводы из Тасса размером Двенадцати спящих Дев? рифмы точно как у Зотова: благо-

*Шишков А.С. Разговоры о Словесности между двумя лицами Азъ и Буки: а) Разговор I. О правописании / Собр. соч. и переводов. Спб., 1824. Ч. 3. С. 25—26.

**Там же. С. 27.

***Русский Архив. 1866. С. 1618—1620 или: Шишков А.С. Записки, мнения и переписка. Берлин, 1870. Т. 2. С. 352—353²⁹.

войный и испещренной. Какой вкус!"* Приведенные оценки с непрекаемой ясностью свидетельствуют о том, что рифма на *е* стала для молодого поклонения русских поэтов пережитком или, в лучшем случае, "вольностью", которой можно было пользоваться по своему усмотрению.

Процесс отмирания этой традиции очень ярко отразился и в творчестве Пушкина; причем имеются веские основания полагать, что как раз личный пример Пушкина мог в значительной степени содействовать упразднению старой нормы. Данный вопрос с большой обстоятельностью рассмотрен в названной выше статье С.И. Бернштейна. Эта статья построена на текстах Пушкина по изданию под редакцией С.А. Венгерова и потому сейчас нуждалась бы в дополнительной обработке на основании исправленных и новых текстов Пушкина, ставших доступными за последнее двадцатилетие. Тем не менее ее основные выводы остаются непоколебленными и ими можно пользоваться с полным спокойствием и в настоящее время. Самые существенные выводы Бернштейна сводятся к следующему. В одной грамматической категории, именно в полных ("членных") формах страдательных причастий прошедшего времени, рифма на *е* была нормой для стихотворного языка Пушкина в течение всего времени его творчества (тип: *отдаленных* – *военных*). По подсчету Бернштейна, на весь текст Пушкина приходится 93 случая такой рифмовки; причем обратный случай есть только один, именно *сонный* – *усыпленный* ("Пирующие студенты", 1814, 1, 60, стихи 30, 32). Наоборот, в кратких формах тех же причастий произведения Пушкина отличаются резким преобладанием рифмы на *о*. В этой категории рифма на *е* встречается у Пушкина только семь раз; причем из них шесть – относятся к лицейской поре, и только один – к послелицейскому творчеству (*вознесен* – *измен*: в "Полтаве", 5, 31, с. 425–428 I песни, как замечает Бернштейн, "в контексте высокого стиля"**), между тем как рифма на *о* встречается 71 раз (тип: *удивлён* – *он*). "В этом отношении, – пишет Бернштейн, – словоупотребление Пушкина совпадает с языковым *usus*'ом его младших по языку современников, например Баратынского и Тютчева, и отличается от языка поэтов предшествующего поколения, например от языка Батюшкова"***. Действительно, у Батюшкова рифма на *о* в кратких формах причастия отмечена лишь в двух случаях, а рифма на *е* – в семи. Далее Бернштейн устанавливает, что рифмы типа *взойдет* – *свет*, т.е. с книжным произношением ударяемого гласного в окончании 3-го лица единственного числа настоящего времени глаголов первого спряжения, встречаются у Пушкина восемь раз, из них семь – в лицей-

*Катенин П.А. Письмо Н.И. Бахтину. 9 марта 1823 г. // Письма Н.И. Бахтину. Спб., 1911. С. 39.

**Бернштейн С.И. О методологическом значении фонетического изучения рифм. С. 333.

***Там же. С. 333–334.

ских стихотворениях и один – в стихотворении 1821 года, а рифмы типа *уйдѣт – забот*, т.е. с живым произношением гласного в той же категории, встречаются 23 раза. Наоборот, у Батюшкова первый тип рифмы встречается 15 раз, а второй только 4. Отсюда Бернштейн делает важный и совершенно справедливый вывод, формулируемый им в следующих выражениях: "...Пушкину удалось в определенный момент своей поэтической эволюции – приблизительно в 1817 году, с окончанием лицейского периода, – резко изменить систему поэтического произношения в сторону сближения его с разговорной речью... Конечно, сделать такой решительный поворот мог только великий поэт"* . И далее Бернштейн еще раз говорит о "резкости" и "почти мгновенности" "сделанного Пушкиным перехода от одной системы поэтической утилизации языка к другой..."** Нельзя не отметить поразительного совпадения этих наблюдений с теми, которые изложены выше по поводу усеченных форм прилагательных и причастий и окончания -ья в родительном падеже единственного числа прилагательных и местоимений женского рода. Во всех этих случаях наблюдаем одну и ту же картину: резкий перелом в отношении к традиционным условиям стихотворного языка старшей поры, происшедшей около 1817 года. Именно с этой даты и следует отличать собственно язык Пушкина от языка его ученических произведений, в котором можно наблюдать лишь количественное сокращение употребляемых традиционных условностей, т.е. предуготовительную стадию к преобразованию системы стихотворной речи.

Тем не менее объективный анализ не может не считаться с тем, что окончательного освобождения от традиции, как и в рассмотренных выше случаях, язык стихотворных произведений Пушкина в отношении произношения *е* вместо *о* в рифмах еще не содержит. Эта традиция продолжает жить в стихах Пушкина пережиточно. Даже в зрелых и поздних произведениях Пушкина иногда встречаются подобные рифмы, например: *плаще – еще* в "Евгении Онегине" (6, 149), *лес – грез* ("Не дай мне бог сойти с ума", 1833, 3, 322) и т.п. Но общее движение Пушкина в сторону от традиции достаточно ярко засвидетельствовано, помимо прочего, и тем, например, обстоятельством, что, в то время как в "Руслане и Людмиле" из 57 возможных случаев в 14 случаях (главным образом в полных формах страдательных причастий прошедшего времени) имеется еще рифма на *е* при 43 случаях рифмы на *о* (здесь и такие рифмы, как *кругом – копием, языком – копием*, названные отсталой критикой "мужицкими"), в "Медном всаднике" нет уже ни одного случая рифмы на *е* (в рифме *отягощенны – утомленны* для Пушкина, вероятно, опорный гласный звучал как *е*, но непосредственно в тексте это не выражено, и случаи этого рода,

*Бернштейн С.И. О методологическом значении фонетического изучения рифм. С. 342.

**Там же. С. 343.

в которых приходится предполагать традиционно книжное произношение обоих рифмующих слов, следует обсуждать совсем особо: не приняты они во внимание и в приведенных цифрах, относящихся к "Руслану и Людмиле"). Наконец, серьезного внимания заслуживает и то обстоятельство, что "мужичья" рифма на *о* встречается порой у Пушкина даже в таких произведениях, в которых, вследствие общей архаичности их языка, оправданной соответствующим замыслом, особенно легко было бы ожидать обратного. В этом отношении достаточно хотя бы такого примера, как рифма *полёт — ход* в "Пророке"^{*}, между тем как именно слово *полет* Пушкин-лицеист особенно часто рифмовал на *е* (ср. вышеприведенные слова Будде). Вообще же следует сказать, что случаи намеренного стилистического использования рифмы на *е* в зрелом творчестве Пушкина констатировать трудно. Можно предполагать, что для Пушкина эта категория в стилистическом отношении в зрелые его годы была совершенно мертвой и он употреблял такой способ рифмовки большей частью вполне механически, именно в тех случаях, когда разговорная речь не доставляла ему нужного противопоставления, как это было с полными формами страдательных причастий прошедшего времени, оставшихся еще в первой трети XIX века почти исключительно фактом книжного языка.

IV. Полногласие и его отсутствие

Нет сомнения, что в известных пределах противопоставление таких старинных словарных дублетов русского языка, как *град — город, брег — берег, млат — молот* и т.п., осуществлялось в поэзии XVIII века не по стилистическому, а по чисто техническому принципу. Разумеется, неполногласные славянизмы типа *град, брег, млат* и т.п. имели очень большое значение в формировании высокого слога в XVIII веке. Но это обстоятельство несколько не мешало подобным славянизмам служить также и чисто версификационным орудием в руках поэтов XVIII века, так как они создавали длинный ряд неравносложных вариантов, имевших, как уже указано выше, исключительно важное значение для выработки русской версификационной техники. В интересах истории русского литературного языка нужно настаивать на том, чтобы обе эти функции неполногласных лексических вариантов — стилистическая и техническая — изучались отдельно и не смешивались одна с другой^{**}.

^{*}Бернштейн С.И. О методологическом значении фонетического изучения рифм. С. 332.

^{**}В интересном, хотя и не лишенном существенных недочетов исследовании: Paschen A. Die semasiologische und stilistische Funktion der *trat/torot* Alternationen in der Altrussischen Literatursprache. Heidelberg, 1933. S. 6, между прочим, читаем: "Компромиссы в пользу церковнославянских форм здесь (т.е. в "романтической поэзии XIX в.") мотивированы частично ритмическими потребностями, частично же — с точки зрения воздействия на эмоции (*empfindungsmässig-emotional*)".

Прежде всего почти не приходится сомневаться в том, что такие дублеты, как *брег* – *берег* и т.п., осознавались русскими писателями XVIII и XIX веков не как разные слова, а как разные варианты одного и того же слова. Эти варианты, в их понимании, обладали различным стилистическим весом – неполногласные варианты оценивались как “высокие”, или старинные, а полногласные – как “простые”, или современные, слова. Например, в “Словаре Академии Российской” читаем: “*Град*, да с.м. 2 скл. Сл. (авенское), просто же *Город*”* или (там же, стлб. 1118): “*Глас*, са в нынешнем же языка употреблении: *Голос*” и т.д. Однако в определенных условиях эти варианты легко могли употребляться один вместо другого без ощутимых стилистических различий, если этого мог требовать самый механизм языка, как это и было в стихотворной речи. Таким образом, с известной точки зрения, мы вправе рассматривать историю употребления полногласных и неполногласных лексических вариантов как одно из явлений в ряду “поэтических вольностей”, характеризующих русское стихотворство XVIII–XIX веков. Очень большой интерес в данном отношении представляет следующее рассуждение Тредиаковского: “Вольности вообще таковой надлежит быть, чтоб речение, по вольности положенное, весьма распознать было можно, что оно прямое Российское, и еще так, чтоб оно несколько и употребительное было. Например: *брегу* можно положить вместо *берегу*; *брежно* вместо *бережно*; *стерегу* за *стерегу*; но *острожно* вместо *осторожно*, невозможно положить”**. Здесь имеем образец чисто технической интерпретации неполногласных лексических вариантов, которая находит себе полное оправдание во многих реальных фактах из истории русского поэтического словоупотребления. Так, например, уже и в одах XVIII века, несмотря на их естественное тяготение к славянизмам, узаконенное к тому же самой теорией высокого слога, полногласные варианты слов легко и свободно употребляются наряду с неполногласными. В “Оде на взятие Хотина” (I, 12 и сл.) Ломоносова находим такие слова, как *голов*, *болот*, *берегов*, *полон*, рядом с *брег*, *премена*, *пленил* и пр. В оде 1747 наряду со стихами “Как Нил народы напаяет // И *брéги* наконец теряет” находим и такие: “Где солнца восход и где Амур // В зеленых *берегах* крутится” (I, 150, 151). Таких фактов история русской стихотворной речи представляет множество. Ограничусь несколькими примерами из текстов ближайших предшественников Пушкина. В стихотворении Карамзина “Поэзия” (1787) читаем, например: “Златый блаженный век, *серебряный**** и медный” (10), но также: “На лирах золотых хвалили

*Словарь Академии Российской. Спб., 1806. Ч. 1. Стб. 1232.

**Тредиаковский В. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего подлежащих званий. С. 33.

***Слово *серебро* восходит к древнему *сьребро* и потому по происхождению не есть пример “полногласия”, но, несомненно, осознавалось как полногласное рядом с словом *сребро*, звучавшим как славянизм.

песнь твою" (7). Здесь же, наряду с таким типичным для сентиментального стиля выражением, как "сидя на бережку" (7), находим "далеко от берегов" (10). В стихотворении "Берег" (1802) в тексте читаем "на берегу", "к таинственным брегам" (289), вопреки заглавию и вовсе не по стилистическим требованиям, так как стиль стихотворения не высокий. У Дмитриева в шуточном стихотворении "Обманывать и льстить..." (1796) рядом с выражением "Там тятя, старый хрен!" читаем: "Вдовы от *глада* мрут, // А театральны *павы* // С вельможей дань берут! // О, времена! о, нравы!" (Соч. СПб., 1893. Т. 1. С. 185), но в то же время в "Ермаке" (1794), написанном по всем правилам строгого высокого стиля, находим: "Я зрю Иртыш: крутит, сверкает, // Шумит, и пеной подмывает // Высокий берег и крутой", но далее: "Они вдоль брега потекли" (1, 7 и 12). Ср. в "Умирающем Тассе" Батюшкова: "И лавры славные над дряхлой *головой*" (257), но несколько выше: "Ни в дебрях, ни в горах не спас *главы* моей" (255). Ср. в стихотворении Батюшкова "На развалинах замка в Швеции": "Ах, юноша, спеши к отеческим *брегам*" (191), но несколько ниже: "Суда у берегов" (191). Ср. в "Моих Пенатах" – "кудри *золотыя*" (133), но "локоны *златые*" (135) и т.д. У Жуковского в балладе "Поликратов перстень" находим: "А клики брег уж оглашали" (III, 91), но рядом: "От здешних близко берегов" (III, 91). В балладе "Кубок" (III, 85–87): "Бросаю мой кубок туда *золотой*"; "Он бросил свой кубок *златой*"; "И кубок у ног положил *золотой*"; "Мой кубок возьми *золотой*"; "Но царь, не внимая, свой кубок *златой* // В пучину швырнул с высоты". Это баллада относится уже к 1831 году, но в гораздо более ранней "Светлане" (1, 69) находим такое красноречивое сочетание: "Черный *вран*, свистя крылом, // Вьется над санями; // Ворон каркает..." и т.д. Последние примеры с достаточной убедительностью говорят о том, что в ряде случаев смена полногласных и неполногласных вариантов не мотивирована ни стилистическими, ни фразеологическими условиями.

Естественно, что и у Пушкина, притом особенно часто в более ранних его произведениях, найдем много таких же примеров совершенно безразличного употребления этих лексических вариантов. Укажу несколько наиболее ярких случаев этого рода.

Среди приятного забвенья
Склонясь в подушку *головой*...

(Моему Аристарху, 1, 154)

С *главой*, в колени преклоненной,
Захочешь в мире отдохнуть
И, опускаясь в подушку...

(К Галичу, 1, 122)

и ниже:

Ты вскочишь с бодрой *головой*,
Оставишь смятую подушку...

(там же)

Ср. в "Монахе":

На голове *златой*...

(1, 10)

С *главы* до ног облитый весь водою...

(1, 19)

Особенно поучительные примеры употребления параллели *голова* – *глава* дает "Руслан и Людмила", где голова является действующим лицом. Разумеется, что действующее лицо должно называться именно *голова*, а не *глава*, что было бы стилистически несуразно. И действительно, Пушкин почти всегда называет это действующее лицо *голова*. Тем не менее дважды на протяжении поэмы оно названо *глава*: 1) "Вдруг, изумленный, внемлет он // *Главы* молящей жалкий стон" (4, 46) и 2) "Все ясно; утра луч игривый // *Главы* косматый лоб златит" (4, 55). Ср. далее:

Я Лилу слышал у клавира;
Ее прелестный, томный *глас*
Волшебной грустью нежит нас... (...)
И я сказал певиче милой:
"Волшебен *голос* твой унылый..."

(Слово милой, 1, 213)

В стихотворении "Кольна" представляют интерес такие параллели: "Источник быстрый Каломоны // Бегущий к дальним *берегам*" (1, 29); "...*берег* Кроны // С окрестной рощей заснул" (1, 31); "...Быстротекущей Каломоны // Идет по влажным *берегам*" (1, 32), но "Твой мшистый *брег* любила Кольна" (1, 29); "И с шумом на высокой *брег*..." (1, 30); ср. "Златое утро" (1, 30); "отчизны край *златой*" (1, 32), но: "месяц *золотой*" (1, 32); "ратник *молодой*" (1, 32), но "*младой* воитель" (1, 32). В стихотворении "Мечтатель" (1, 124–125) читаем:

На слабом утре дней *златых*
Певца ты осенила,
Венком из митров *молодых*
Чело его покрывала... (...)
О, будь мне спутницей *младой*...

и т.д. В "Воспоминаниях в Царском Селе" соответственно обращают на себя внимание такие случаи: "Увы! промчались те времена *златые*" (1, 79), но "Часы беспечности я тратил *золотые*" (1, 81); "Грядет с оливою *златой*" (1, 82; здесь возможность неполногласного варианта оказалась обусловленной возможностью окончания -ою вместо -ой в слове *оливою*), но "Взгреми на арфе *золотой*!" (1, 83; здесь такой возможности не было); далее: "*младая* ива" (1, 78); "*орел младой*" (1, 79), но "Ратник *молодой*" (1, 83). В стихотворении "Любовь одна..." в стихе пер-

вом читаем: "Любовь одна — веселье жизни *хладной*" (1, 214), а в стихе сорок четвертом: "Прервется ли души *холодной* сон" (215) и т.д.

Немало аналогичных фактов можно привести и в послепеицейском творчестве Пушкина (преимущественно из первой половины 20-х годов, но не исключительно этой поры). Вот некоторые, особенно интересные примеры: "И быстрый *холод* вдохновенья // Власы подъемлет на челе" (2, 59); "Счастливый *голос* ваших лир" (2, 168), но: "И вольный *глас* моей цевницы" (2, 170); "Твой *глас* достиг уединенья (...). И вновь он оживил певца, // Как сладкий *голос* вдохновенья" (2, 171; с чисто стилистической точки зрения скорее можно было ожидать обратного: твой *голос*, но *глас* вдохновенья). Особенно замечательны следующие случаи:

Вы нас уверили, поэты,
Что тени легкою толпой
От берегов холодной Леты
Слетаются на брег земной...

(2, 255)

Далее: "Море... Хлынет на берег пустой... И останутся на бреге..." (3, 524); "Видит город он большой... Мать и сын идут ко граду" (3, 511); "Встает он и слышит неведомый *глас*... Но *голос*..." (2, 357).

В зрелых произведениях Пушкина, правда не столь отчетливо, как в ранее разобранных случаях, проявляется все же знакомая уже нам тенденция к преодолению той условности стихотворной речи, которую часто представляло собой параллельное употребление полногласных и неполногласных лексических вариантов. Следы этой традиции заметны в произведениях Пушкина непрерывно. Ср., например, в "Цыганах": "Ужасен нам твой будет *глас*" (4, 201), но "Имел он песен дивный дар // И *голос*, шуму вод подобный" (4, 186), где скорее, со стилистической точки зрения, можно было бы ожидать обратного — употребления слова *голос* в применении к Алеко и слова *глас* в выражении, восходящем к ветхозаветному образу*. Вообще следует сказать, что в данном пункте традиция была особенно упорна и живуча. Это в значительной степени объясняется тем громадным удобством, которое она представляла для стихотворцев, давая им возможность разнообразить число слогов в слове без видимого нарушения естественных условий речи, так как здесь условным средством являлся факт лексический, а не грамматический. Тем не менее нетрудно видеть на ряде примеров, что Пушкин, по мере эволюции его творчества, стремится к тому, чтобы избавиться от этой традиции. Неполногласные славянизмы становятся в его стихотворном языке или все более редкими, или же

*Апокалипсис, на который по этому поводу ссылается Виноградов (см.: Виноградов В.В. Язык Пушкина. С. 155), здесь повторяет ветхозаветное выражение; ср., например, книгу Иезекииля (43, 2)³⁰. Ср.: "голос его возмущает волны и небо" (2, 283).

стилистически осмысленными, отвечая внутреннему тону произведения и фразеологическим условиям и теряя свой технически версификационный характер. Это нельзя, разумеется, понимать как абсолютное правило для зрелых произведений Пушкина, но нет сомнения, что таково было самое направление, характеризующее эволюцию его стихотворного языка. В известной статье Сенковского "Письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу", между прочим, рассказывается следующее: "Будучи в Петербурге, я посетил одного литератора и застал у него Пушкина. Поэт читал ему свою балладу "Будрыс и его сыновья". Хозяин чрезвычайно хвалил этот прекрасный перевод. "Я принимаю похвалу вашу, сказал Пушкин, за простой комплимент. Я не доволен этими стихами. Тут есть многие недостатки". – Например? – "Например, полячка *младая*". – Так что ж? – "Это небрежность, надобно было сказать *молодая*, но я поленился переделать три стиха для одного слова"*.

Нельзя, конечно, ручаться за достоверность этого сообщения Сенковского, сделанного к тому же в фельетонной форме, но оно в высшей степени правдоподобно, так как соответствует ряду наблюдений, которые могут быть сделаны над текстами произведений Пушкина. Так, некоторые неполногласные варианты совсем исчезают из практики Пушкина к концу 20-х годов. Сюда относится, например, слово *драгой*, которое нередко встречается в лицейских произведениях Пушкина, например: "...славен родине *драгой*" (1, 79); "*Драгие* куклы по углам" (1, 168); "Я жду красавицу *драгую*" (1, 172); "О Делия *драгая*!" (1, 272); "с образом любовницы *драгой*" (1, 198); "*Драгой* антик, прабабушкин чепец" (1, 189); "Не хочешь ли узнать, моя *драгая*" (1, 296), но уже ни разу не употребляется в "Руслане и Людмиле" и в более позднюю эпоху употребляется Пушкиным только в совершенно определенных стилистических контекстах, например иронически, как в "Евгении Онегине" о Зарецком: "французам // Достался в плен: *драгой* залог!" (6, 119), или в стилизации старинного текста, как, например, в молитве, которую читает мальчик в сцене "Москва. Дом Шуйского" в "Борисе Годунове": "Да здравием цветет его семья, // Да осенят ее *драгие* ветви // Весь мир земной" (7, 37) и т.д. Исчезают из пушкинского словоупотребления и такие слова, как *вран*, *глад*, *престать*, *премена*, *мраз*, *праг*, *пренести*, *брегуся*, *стрегу* и т.д. В зрелых произведениях Пушкина слова этого вида встречаются лишь в единичных случаях и обычно оправданы стилистическим замыслом, например "в гортань геенны *гладной*" (3, 418); "В *пременах* жребия земного" ("Полтава", 5, 57); "*Брегитесь* суетами света // Смутить пророка моего" ("Подражание Корану", 2, 353); "*прагом* вечности" (3, 94); "*престал* ты быть пророком" (3, 305) и т.д. Вообще круг неполногласных слов, употребляемых Пушкиным (не считая, разумеется, таких, у которых не было полногласных соответствий в обиход-

*Сенковский О.И. Собр. соч. СПб., 1859. Т. 8. С. 233.

ном языке), становится очень узким и состоит из десятка с лишним наиболее ходких явлений этого рода, а именно: *хладный*, *младой*, *златой*, *глас*, *глава*, *град*, *брег*, *власы*, *врата*, *древо*, *здравие*, *чреда*, *праздный* (имеется в виду значение "порожний, пустой"). К этим тринадцати словам с некоторыми производными нужно еще прибавить предлоги *пред* и *чрез* (иногда встречающиеся еще и в современном литературном языке, притом не только стихотворном, например очень часто *пред* у М. Горького) — и это исчерпывает соответствующий круг лексических средств Пушкина. При этом рядом с ними почти всегда оказываются их полногласные варианты, и самое употребление тех и других вариантов изредка дифференцировано стилистически и тематически. Например, в "Медном всаднике", этом высшем достижении поэтического мастерства Пушкина, при шести случаях, в которых употреблено слово *берег*, только один раз употреблено *брег*: "Поутру над ее *брегами*..." (5, 140). Слово *город* употреблено в "Медном всаднике" четырежды, а слово *град* дважды, причем оба раза в прозрачном с стилистической стороны контексте: "Прошло сто лет, и юный *град*, // Полнощных стран краса и диво" (5, 135) и "Красуйся, *град* Петров, и стой // Неколебимо как Россия" (5, 137). Кроме этих случаев, весь арсенал неполногласных лексических вариантов в "Медном всаднике" исчерпывается словами *блато* ("Из тьмы лесов, из топи *блат*", 5, 135; единственный случай), *глава* (один раз: "того, // Кто неподвижно возвышался // Во мраке медною *главой*", 5, 147), *хлад* (один раз: "Дышал ноябрь осенним *хладом*", 5, 138) и *хладный* (два раза — "Чело // К решетке *хладной* прилегло", 5, 148); "И тут же *хладный* труп его // Похоронили ради бога", 5, 149). В последних трех случаях — такой же пережиток, как в слове *младая* в балладе "Будрыс и его сыновья". В целом имеем право утверждать, что Пушкин в значительной степени преодолел в своем зрелом творчестве традицию поэтических вольностей и в данном отношении. Может быть, не простой случайностью нужно объяснять, например, тот факт, что в "Домике в Коломне" на три случая слов с корнем *молод-* ни разу не встречается корень *млад-* и в "Анджело" нет ни разу *глава* при целых семи случаях *голова*.

Все сказанное до сих пор ни в какой мере не исчерпывает того обильного материала по истории внешних форм русской стихотворной речи, который заключается в произведениях Пушкина. Подробное исследование этого материала могло бы составить предмет большой специальной работы, в результатах которой одинаково заинтересованы как история русского литературного языка, так и пушкиноведение. Предложенный выше предварительный общий обзор некоторых явлений в этой области имел своей целью прежде всего поставить самую проблему, не освещавшуюся до сих пор с этой точки зрения ни лингвистами, ни литературоведами, и, в частности, показать, что это проблема далеко не безразличная и для историко-литературного изучения Пушкина, так как ее исследование приводит к выводам, весьма суще-

ственным для понимания того исторического процесса, который представляет собой творческий путь Пушкина.

От изучения внешних форм пушкинской стихотворной речи перейдем теперь к описанию ее словарных и фразеологических особенностей, связанных с литературной традицией допушкинской поры.

3

Факты стихотворного языка Пушкина, рассмотренные в предыдущей главе, как уже указывалось, лишены непосредственной связи с поэтическими жанрами, так как их источником являются общие условия версификации. Те факты языка, к обзору которых приступаем теперь, наоборот, тесно и принудительно связаны с соответствующими поэтическими жанрами.

Стилистическая классификация слов русского языка, явившаяся результатом русского литературного развития в XVIII веке, получила свой смысл именно вследствие того обстоятельства, что самая литература XVIII века была литературой жанровой, в которой каждый отдельный жанр представлял особый, замкнутый идейно-художественный мир, подчиненный в своем существовании специфическим законам и правилам. Литературная теория XVIII века, в соответствии с жанровыми требованиями литературы, как известно, делила все слова на "высокие" и "простые", т.е. "славенские" и общеупотребительные. При этом особо оговаривалась еще наличность в языке слов "низких", т.е. отличавшихся фамильярно-домашним, вульгарным или провинциально-"простонародным" стилистическим колоритом, а потому считавшихся вообще словами нелитературными и допускавшихся к литературному употреблению только на особых правах и при специальных условиях, преимущественно в низких литературных жанрах. Как сказано уже в первой главе этой статьи, к концу XVIII века в традиции русского сентиментализма самое понятие "высокости" претерпело существенные изменения. В качестве господствующего и претендующего на исключительное литературное значение в области поэзии выделился тот круг поэтических жанров (романс, элегия, баллада), в языке которых специфическим и созидательным элементом были слова с музыкальной, пластической и индивидуально-психологической экспрессией. Этими стилистическими нюансами оказались наделены как многие славянизмы, известные из более старой традиции, так и многие "простые" слова, а также и некоторые слова западноевропейского происхождения, ранее не имевшие специального стилистического колорита и употреблявшиеся преимущественно в теоретических, т.е. нехудожественных, жанрах. Нужно добавить еще, что на втором плане поэтической жизни конца XVIII и начала XIX века оживленно разрабатывались также те жанры легкой поэзии, которые отличались интимно-бытовыми, фамильярными и "домашними" при-

знаками – разного рода шуточные жанры, эпиграммы, пародии, полемические произведения и т.п. В этих жанрах, общее историко-литературное значение которых для данной поры чрезвычайно велико, получили литературное крещение многие элементы "низкого" словаря, ранее считавшиеся внелитературными. Наконец, не следует забывать, что в поэзии сентименталистов пережиточно существовали также и высокие жанры классицизма, в частности, что особенно важно для Пушкина, – ода. Указанные обстоятельства поэтической жизни на рубеже XVIII–XIX веков предопределяют план дальнейшего изложения с той стороны, что в нем раздельно должны быть рассмотрены три следующие основные категории традиционного стихотворного словаря: 1) словарь, который для краткости в дальнейшем будем именовать элегическим; 2) словарь фамиллярно-бытовой; 3) словарь одический. Каждый из этих трех словарных пластов, полученных Пушкиным от своих ближайших предшественников и учителей, оставил заметный след в стихотворных произведениях Пушкина, и каждым из них он сумел распорядиться по-своему в зрелую пору своего творчества.

I. Элегический словарь

В данном отношении Пушкин зависит в пору своего поэтического ученичества больше всего от Батюшкова, элегический словарь которого с особой выразительностью, сильно действовавшей на молодое поколение, отразил типические устремления легкой поэзии в ее господствующих жанрах. Слова, входящие в эту стилистическую категорию, объединяются тем своим экспрессивным нюансом, который накладывает своеобразную субъективно-эмоциональную печать на любой предмет мысли, названный каким-нибудь из этих слов. С точки зрения их предметного значения слова этого рода могут быть разделены на несколько категорий, из которых в дальнейшем будут даны иллюстрации к следующим: 1) слова, означающие субъективное состояние и переживание (как сказано, соответствующий экспрессивный нюанс отличает вообще любое слово элегического словаря, но здесь речь идет о предметном значении слова); 2) слова, означающие предметы эротические и эпикурейского быта; 3) слова, означающие предметы внешнего мира, преимущественно детали пейзажа; 4) слова, означающие жилище поэта и связанные с ним предметы. Разумеется, в большом числе случаев этот словарь отражает не столько выбор слов поэтом, сколько выбор тем и мотивов. Но для нас существенно сейчас только то, что элементы этого словаря, независимо от той или иной их связи с предметами, которые ими обозначались, все равно получали соответствующий стилистический нюанс и тем самым становились словами "поэтичными", настраивавшими читателя на элегическое восприятие уже одними своими словарны-

ми качествами. В отдельных случаях будут сделаны ссылки и на типические явления словообразования и словосочетания. Рассмотрим соответствующий материал в намеченном порядке*.

1) Слова, означающие субъективное состояние и переживание.

Этот лексический пласт может быть иллюстрирован следующими примерами:

безмолвный, безмятежный, беспечный, веселье, воображение, восторг, досуг, забвенье, задумчивый, игривый, кипящий, ленивый (лень, лениться и пр.), мечтанья, надежда, наслаждаться, нега (нежный, нежиться), немой, отрада, печаль, пламень, покой, праздность, простота, пылающий, резвый, скромный, сладострастие, смиренный, сонный, тихий, тишина, томительный, томный, трепетанье, уединенье, унылый, упоенье (упоительный, упиваться) и т.п.

Характерной чертой этого поэтического стиля является, между прочим, употребление подобного рода слов в разного рода олицетворениях вроде, например, "Приди, о Лень!"; "Веселье прибежит"; "посох томной лени"³¹ и т.д. С этим связаны и такие словосочетания, в которых соответствующее абстрактное понятие передается не прямо одним из подобных слов, а по формуле: конкретное существительное плюс родительный падеж абстрактного, вроде, например, *посох лени, чаша любви, воды забвенья, трава забвенья, одежда неги, чаша сладострастья, венок веселья, ланиты надежды* и многие другие. Это те "пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения Труда, Неги, Покоя, Веселия, Печали, Лени писателя и Скуки читателя", на которые в 1824 году жаловался в своей нашумевшей статье Кюхельбекер** и которые действительно к 20-м годам превратились в ходячий трафарет модной русской поэзии.

2) Слова, означающие предметы эротические и эпикурейского быта.

Сюда относятся такие слова, как *венки, вино, власы (волосы), грудь, дыханье* (например, *воспаленное*), *кудри, ланиты, ложе, прелести, чаша* и т.п. Для изучаемого поэтического стиля в высшей степени характерны такие словосочетания, в которых соответствующие свойства, качества или состояния при помощи метонимии переносятся на неодушевленные предметы, как, например, *арфа сладострастья, ревнивый пол, стыдливый покров* ("Снимаешь со груди ея покров стыдливой", Батюшков, 267) и т.п. Ср. и у Пушкина: "завистливый

*По условиям места, я вынужден отказаться от приведения всех собранных мною цитат, иллюстрирующих употребление перечисляемых ниже слов у Пушкина и его ближайших предшественников. Ограничиваюсь несколькими примерами из очень большого числа.

**См.: Кюхельбекер В. О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие // Мнемозина. 1824. Т. 2. С. 38.

покрыв" (1, 34), "ревнивые одежды" (4, 9), что восходит к "les jaloux vêtements" у Парни³².

3) Слова, обозначающие предметы внешнего мира, преимущественно детали пейзажа.

Этот лексический круг можно иллюстрировать такими словами: *берег (брег), вечер, воды, долина, зефир, дубрава, лилея, маки, мирты, мрак, роща, ручей, тишина, туман, струи*. Отдельные слова этого цикла связаны с предыдущими, так как могли употребляться как символические обозначения известных состояний или представлений (например, *маки, мирты*). Соответствующим предметам приписываются стандартные состояния, действия и качества, как, например, *шепот лесов, журчанье ручья, седой туман* и т.д. С словообразовательной точки зрения эта категория слов, так же как и следующая, характеризуется частым употреблением уменьшительно-ласкательных суффиксов, так что соответствующие поэтические произведения пестрят такими словами, как *ветерок, бережок, лесочек, цветочек, ручеек, струйки* и т.д. Пушкин уже в лицейскую пору пародировал этот стиль, когда, жалуясь на нескромность Дельвига, провозгласившего Пушкина великим поэтом, комически изображал возможное обращение к нему читателей со следующими словами:

"Ах, сударь! мне сказали,	Конечно, ручейки,
Вы пишете стишки;	Конечно, василечик,
Увидеть их не лъзя ли?	Иль тихой ветерочик,
Вы в них изображали,	И рощи, и цветки..."

(1, 14)

Насколько навязчивы были некоторые из этих словесных образов для поэтов конца XVIII — начала XIX века, можно судить по следующим немногим примерам употребления слова *мирт* и его производных (нередко в символическом значении, связанном с эпикурейски-эротическими представлениями):

Где ты, Прекрасная, где обитаешь?
Там ли, где песни поет Филомела,
Кроткая ночи певича,
Сидя на миртовой ветви?

(Карамзин, 50)

Он подобен мирту нежному.

(Карамзин, 117)

Поет и в страшный гром на миртах соловей!

(Карамзин, 133)

На сосне розы производит,
В крапиве нежный мирт находит...

(Карамзин, 168*)

*Так характеризуется волшебный дар поэта.

Под сению *миртов*
Таился Эрот...

(Карамзин, 215)

Лавры! вас я не ищу;
Я и *мирточкой* доволен,
Коль от милой получу.

(Дмитриев, II, 37)

Там *мировый* кусток, там нежна мурава...

(Дмитриев, II, 136)

Под румяным, ясным небом,
В благовонии цветов,
Оживленный кротким Фебом,
Между *мировых* кустов...

(Дмитриев, II, 94)

Словесность русскую, язык обогащай,
И вечно с *миртами* ты лавры соедини.

(В. Пушкин. Сочинения. Спб., 1893. С. 116)

Иль на чело его, в знак мирного венчанья,
Возложим мы венки из *миртов* и лилей...

(Батюшков, 102)

Нежны *мирты* и цветы,
Чем прелестницы венчали
Юнаго певца...

(Батюшков, 42)

В местах, где Рона протекает
По бархатным лугам,
Где *мирт* душистый расцветает,
Склонясь к ея водам...

(Батюшков, 183)

...В карманы заглянул пустые,
Покинул *мирт* и меч сложил.

(Батюшков, 67)

Любимца Кипридина
И *миртом*, и розою
Венчайте, о юноши...

(Батюшков, 120)

Ср. у Пушкина в лицейских стихотворениях (т. 1):

Темных *миртов* занавеса...

(165)

Кругом висели розы,

Зеленый плющ и мирты,
Сплетенные рукою
Царицы наслаждений.

(230)

Слепой Амур, жестокий и пристрастный,
Вам терния и мирты раздавал...

(214)

Вновь миртами красавицу венчай...

(254)

В сенистых рощах и садах,
Где мирт благоухал, и липа трепетала...

(82)

Излюбленный Пушкиным-лицеистом образ *маков*, символизирующий сон, также восходит к поэтическому стилю его ближайших предшественников и учителей. Ср. у Батюшкова:

И нектаром любви кропит ленивы маки!

(Батюшков, 267)

У Пушкина соответственно находим:

Когда ленивый мак
Покроет томны очи...

(1, 103)

На маках лени, в тихой час,
Он сладко засypяет...

(1, 124)

и т.д.

4) Слова, означающие жилище поэта и связанные с ним предметы.

Сюда относятся, например, *сень*, *чердак*, *хижина*, *приют*, *шалаш*, *келья* (в значении "маленькая бедная комната"), *кров*, *уголок*, *садик*, *домик*, *хата*, *лачужка*, *огонек*, *калитка*, *кабинет*, *обитель*, *камелек* и тому подобные слова, символизирующие вдохновение и уютное отъединение поэта от общества и людей.

Специфической чертой элегического стиля является то, что многие типичные элементы его словаря принимали форму прилагательного. Приведу для примера несколько наиболее постоянных и, так сказать, стандартных эпитетов этого рода: *прелестный**, *сладостный*, *пустын-*

*Это слово, означавшее в старом книжном языке "греховно-соблазнительный", именно в данную эпоху изменило свое значение. Очень интересная запись об этом слове содержится в бумагах Кюхельбекера: "Сегодня, когда прохаживался, матрос, из стоящих на 282

ный*, потаенный, тайный, таинственный, златой, молодой, хладный, милый, легкий, девственный, лилейный и т.д. Вот несколько примеров модного тогда употребления слова *пустынный*:

...звон рогов
Вокруг пустынного залива...

(Батюшков, 225)

Прощаясь... с лесами
Пустынной родины твоей.

(Батюшков, 231)

И Делия не посетила
Пустынный памятник его.

(Батюшков, 232)

У Батюшкова же встречаем "*пустынный небосклон*" (232), "*источник пустынный*" (115), "*в пустынных краях*" (115) и т.д. Ср. у Жуковского:

Как часто лилия цветет уединенно,
В пустынном воздухе, теряя запах свой.

(I, 16)

На пустынной скале...

(III, 63)

Ср. у Пушкина-лицеиста (т. 1):

...Лаура не снесла разлуки
И бросила пустынный свет.

(85)

Жилец полей пустынных...

(142)

Теперь, когда в покое лень,
Укрыв меня в пустыню сень...

(167)

Оставил я пустынному зефиру
Уж навсегда покинутую лиру.

(215)

Ручья пустынный глас...

(216)

карауле, взглянул на небо и воскликнул: "Какое прелестное небо!" Лет за десять назад любой матрос в нашем флоте, вероятно, даже не понял бы, если бы при нем кто назвал небо прелестным... Как после этого еще сомневаться, что наш век идет вперед?" (Тынянов Ю. В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы. Л., 1939. Т. 1. С. LIII-LIV).

*В значении "уединенный".

и многие другие. К этому источнику восходит, разумеется, и "На берега пустынных волн" в "Поэте", где это трафаретное выражение, однако, переосмыслено и приобрело новую поэтическую свежесть и силу*.

Вообще весь этот элегический словарь отражается, хотя, разумеется, и не полностью, очень долго в произведениях Пушкина. Однако стилистическая функция этого словаря в зрелых произведениях Пушкина, в связи с полным разрушением прежних жанровых соотношений в русской поэзии, стала совсем иной.

II. Фамильярно-бытовой словарь

В этой области следует выделить прежде всего такие факты, которые представляют собой фамильярное или шуточное применение различных мифологических имен (личных, географических и т.п.), пользовавшихся, как известно, очень широким распространением в поэзии классицизма. Разумеется, в русской поэзии конца XVIII и начала XIX века подобные имена широко употреблялись и без шуточных и фамильярных контекстов. Так как и в поэзии классицизма мифологические имена не имели точного жанрового прикрепления и употреблялись решительно во всех жанрах, от оды до басни, то в поэзии сентименталистов они перешли, не изменив своей функции своеобразной поэтической условности. Поэтому и в лицейских стихах Пушкина находим во множестве случаев такие имена, как *Амур*, *Аониды*, *Ахерон*, *Вакх*, *Гименей*, *Грации*, *Ипокрена*, *Ком*, *Коцит*, *Морфей*, *Нимфы*, *Парнас*, *Пермесс*, *Пинд*, *Пиэриды*, *Помона*, *Феб*, *Феллона*, *Хариты*, *Церера*, *Цитерея* и т.д. Употребление подобных имен живет в стихотворениях Пушкина пережиточно и долгое время спустя, но становится очень редким и почти невыразительным. Однако в лицейских стихотворениях Пушкина видим и иное употребление этих имен — не как поэтической условности, а как элементов шутильной и фамильярной фразеологии. Так, например, у Пушкина-лицеиста читаем: *Что за птица Купидон* (1, 5); *У граций в отпуску и у любви в отставке* (2, 44); *с глупой музой* (1, 25); *парнасской волокита* (1, 60); *высот Парнасса // Боярин небольшой* (1, 101); *Пегаса//Наездник удалой* (1, там же); *Фебовы сестрицы* (1, 135); *Служитель отставной Парнаса* (1, 153); *Вы дядя мне и на Парнасе* (1, 204); *Парнасского бродяги* (1, 134); *дюжий Аполлон* (1, 135); *Помилуй, Аполлон* (1, 143); *с музами сосевал* (1, 142); *братец Гименей* (1, 229); и т.д. Это, разумеется, не изобретение Пушкина, а использование традиции, созданной "сентименталистами", которые, как известно, были очень большими любителями каламбуров и всяческого иного остроумия, когда снимали с себя

*Ср.: *Словник В.Ф. К вопросу о Пушкинском словаре // Изв. Отд. рус. яз. и словесности. Спб., 1904. Т. 9. Кн. 1. С. 161—162.*

обязательный наряд чувствительности и меланхолии. Укажу два-три примера такого рода фразеологии в произведениях старших современников Пушкина. У Карамзина, например, читаем: "...кто о старом помнить будет, // Лишится глаза как Циклоп" (172), а в сноске к этому стиху разъясняется: "Русская пословица: "кто старое помянет, тому глаз вон". Этот забавный случай хорошо иллюстрирует введшуюся привычку все переводить на мифологическую терминологию, но в данном случае интересно то, что за трафаретным мифологическим образом скрывается русская поговорка, являющаяся яркой приметой обиходной русской речи. У Батюшкова читаем: *Был ветрен в Пафосе, на Пинде был чудак (275)*. У В. Пушкина: *Амура в маклеры теперь же выбираю (138)*; *Видно, мне кибитка не Парнас (26)*. У Нелединского-Мелецкого: *Винный погреб – мой Парнас... (14)* и т.д.

Далее, необходимо отметить те случаи, в которых содержится фамильярно-шутливое или ироническое употребление различных терминов литературы и поэтики, в прежней традиции пользовавшихся особым пиететом у поэтов и часто служивших предметом поэтического воспевания. Насыщенная полемикой и острой партийной борьбой литературная жизнь конца XVIII и начала XIX века часто заставляла сторонников "нового слога" в очень непочтительной форме упоминать о литературных званиях своих противников и об их произведениях. Отсюда такие выражения, как, например, у Батюшкова: *Как он, на рифмы дюжий, // Как он, головорез (147)*; *Поэт, философ, педагог, // Который задушил Виргилия, // Алкею окоротил крылья (79)*; *Кто ты, болтун? – Я Мер-зля-ков... (79)*; *Поэт присяжный, князь вралей (81)*, или:

"Я также член,
Кургановым писать учен,
Известен стал не пустяками,
Терпеньем, потом и трудами.
Я есмь зело славенофил".

(84*)

Отсюда и частые выражения такого стиля в полемических произведениях В. Пушкина, например: *"Стихомарателей здесь скопище упрямо" (7)*; *"Не песнопение, но сущий только бред" (8)*; *"Я вижу весь собор безграмотных Славян" (8)*; *"Кто пишет правильно и не Варяжским слогом" (23)*; *"не люблю глупцов, // Похвальных слов высокопарных // И плоских, скаредных стихов" (Соч. СПб., 1895. С. 83)* и т.д. Отдал дань этой манере и Карамзин. См., например, в "Илье Муромце":

наши стихо-рифмо-детели,
упиваясь одопением,
лезут на вершину Пиндову...

(114)

*К истории слова *славенофил* см.: Ягич И.В. История Славянской Филологии // Энциклопедия Славянской Филологии. СПб., 1910. Вып. 1. С. 160.

и т.д. Ср.: "Жестокие *врали* и прозой и стихами!" ("Соловей, галки и вороны", 91).

Очень много соответствующего материала дают стихотворения Пушкина-лицеиста, активно переживавшего борьбу своих учителей с представителями старого литературного поколения. Ср., например, такие выражения, как "рифмы *плеть*" (1, 26); "*Вперив в латинщину глубокий разум свой*" (1, 44); "Арист нам обещал трагедию такую, // Что все от жалости в театре *заревут*" (1, 46); "Вельможе знатному с поклоном // Подносит оду в двести строф; Но я, любезный Горчаков, // Не просыпаюсь с петухами, // И *напыщенными* стихами, // Набором *громозвучных* слов, Я *петь пустого* не умею..." (1, 50); "Под стол *холодных мудрецов*" (1, 59); "Под стол ученых *дураков*!" (там же); "...довольно без него // Найдем *бессмысленных поэтов*" (1, 74); "*Намаранные оды*" (1, 101); *стихоткачу* (1, 99*); "За рифмой часто *холостой*..." (1, 152); "*трестопный вздор*" (1, 153); "Стихи *кропать*" (там же); "Стихи *текут и так и сяк*" (1, 154); "*стансы намарать*" (1, 169); "...над славенскими *глупцами* // Смеется русскими стихами" (1, 180); "*угрюмый рифмотвор*" (1, 121); "*Холодных од творец ретивый*" (там же); "*демон метроманов*"; "*пел вино водяными стихами*"; "...в *бешеных* Трагедиях *хрипят*"; "*стихи визжит*"; "*риторов безграмотный собор*". А отсюда потом и "*Ванюша Лафонтен*", и "*Фернейский злой крикун*", и "...С *болтуном* страны Эллинския" и многое другое³³.

В тесной связи с этим непринужденным и фамильярным "обыгрыванием" литературных понятий и терминов, в особенности стимулировавшимся обстановкой ожесточенной литературной борьбы, стоят и находившиеся в очень широком употреблении в эту эпоху разного рода насмешливые и оскорбительные клички, которые изобретались в лагере карамзинистов по адресу "славенофилов". Ср., например, у Батюшкова такие клички, как *Балдус*, *Бибрус*; у Милонова: *Балдус*, *Вздоркин*, *Ханжихин*, *Кокеткина*, *Вралев*, *Бессмыслов*, *Распутин* и т.п. Молодой Пушкин также отдал дань этому увлечению. Он употребляет по адресу высмеиваемых им представителей отмирающей литературы такие имена, как *Свистов*, *Безрифмин*, *Бестолков*, *Визгов*, *Глупон*, *Хлыстов*, *Рифмитов* и т.д., следуя примеру своих учителей, среди которых, в частности, Батюшков в значительной степени содействовал распространению этой манеры своим "Видением на берегах Леты". Большую роль в этом отношении сыграл также "Арзамас" с его исключительным пристрастием к зубоскальству и издевательским церемониям разного рода.

Наконец, в соответствующих жанрах поэты господствовавшей

*Слово это дважды употреблено Сумароковым в его притчах: "...какой-то *Стихоткач*, Немысленной Рифмач" (7, 50) и "Российской то сказал нам древности толмач, // И *стихоткач*" (7, 335). Таким образом, корни всей этой полемической фразеологии, как и следовало ожидать, — старинные.

на рубеже XVIII–XIX веков школы вообще широко пользовались элементами фамильярного языка, до тех пор считавшимися нелитературными и употреблявшимися исключительно в "низких" родах словесности – в комедии, бурлеске, реже – в басне и т.д. Писатели-карамзинисты отчасти продолжают эту традицию "низкого" стиля, отчасти же переносят соответствующий языковой материал в те роды поэзии, которые ими в особенности популяризировались, как, например, дружеское или шутовское послание, игривые любовные стихотворения, эпиграммы и тому подобные "мелочи" и "безделки". Нужно сказать, что в наименьшей степени фамильярная лексика и фразеология была свойственна самому Карамзину, который, как истинный мэтр, даже и в легком и шутовском роде умел сохранить вполне светский и "благородный" тон. Все же и в его стихотворениях можно отметить некоторые факты этого рода, идущие из непринужденного разговорного языка, например: *Вечно смотрит Сентябрем* ("Веселый час", 1791, 51); "быть *пласивым Селадоном*" (132); "Кто дар воображать имеет // В кармане тысячу рублей, // Копейки в доме не имея" (168); "Пусть, Хлюя, мой обширный лоб // Подчас украсится *рогами*" (172); "*Украстить рогами* // Лбы вечных богов" (215); "Один за другим // Все были *рогаты*" (там же); "Амур явится вдруг с *усами как – гусар*" (249); *пыль в глаза пускал* (256); "Наш бурмистр *несет пустое*" (263); *это не беда!* (279); "Без смысла он *желудком жил*" (281) и пр. Красочнее соответствующий материал у Дмитриева, ср.: "*Трях, трях, а инде рысью, // На старом *рыжке**" (II, 52); *ни то, ни сё* (II, 112); "С последним словом прыг на шею, // И чок два раза в лоб" (II, 113); "Тимен, то есть бог брака, // Не тот, что пишется у нас *сапун, зевака, // Иль *пласа, иль *брюзга***" (II, 124–125); "Да *отвяжися ты, лихая *пустомеля**!" (III, 75); "Там тятя, *старый хрен!*" (Соч. СПб., 1893. Т. 1. С. 185) и др. Приведу два-три примера из Нелединского-Мелецкого: "*люблю бутылкин взор*" (14); "*Смотри-ко, хват какой! – // Он ладит хоть подраться*" (104); *матка; "к хомутам головушки протянут"; Ан лих не быть по твоему ; уши прожужжала ; "попы машинки понабьют"; "ведь экой молодчина"; "И он знать вор детина"* (111–112) и др. Нечего и говорить об "Опасном соседе" В. Пушкина, где встречаем выражения вроде *подтибрил, лихо прокачу, ракалью в зубы**, и даже вполне непечатные для нас теперь слова. Ср. в "Послании к Дашкову" того же автора: "*Четверкою лихою, // Каретой дорогою // И всем я щеголяю! (...)* Транжирить я умел!" (17). Обращаясь к Батюшкову, и у него находим фамильярные слова и выражения вроде "*В карманы заглянул пустые*" (67); "Попов слуга усердной, // *Чуме и смерти брат*" (146); "*Клянуса честью и усами // Любви не изменить!*" (181); "*Двурунной балалайкой // Походы прозвени*" (133); "*Ага*", фон-Визин молвил братьям" (78) и т.п.

*См.: Пушкин В.Л. Опасный сосед // Потаенная тетрадь. Берлин, 1923. С. 19, 20, 21, 22.

Таким образом, у Пушкина было достаточно образцов такого поэтического словоупотребления, которое снабжало санкцией "литературности" – пусть шуточной и легкой только, но все же литературности – бытовые, обиходные, домашние элементы русской разговорной речи. Пушкин в своих лицейских стихотворениях широко воспользовался этой традицией, в иных случаях даже несколько утрируя ее, в качестве прозелита "нового стиля". Сказанное нетрудно иллюстрировать многими примерами, из которых обращу внимание на следующие слова и выражения, выбранные из лицейских стихотворений Пушкина (т. 1) и расположенные в хронологическом порядке:

"...любви не зная бремя, // Я живал да попевал" (5); "Смехи, вольность – всё под лавку" (5); "Целый день, как ни верчуся..., // Лишь тобою занят я" (6); "Дамам вслух того не скажет, // А уж так и сяк размажет" (6); "Я – по-свойски объяснюсь" (6); "С хватской шапкой набекрене" (6); *по уши влюбленный* (7); "Не представь и немчурую, // С колпаком на волосах, // С кружкой, пивом налитой // И с цыгаркою в зубах" (7); "Коль совести хоть капельку имеешь..." (10); "а дьявол тут как тут" (11); "Плешивый лоб с досадою чесал – // Стоя, как пень, и рот в сажень разину" (15); "Сердись, кричи, бранись, – а я таки поэт" (26); "табак толченый // Пихает в длинный нос" (44); "Что прибыли соваться в воду, // Сначала не спросившись броду" (50); "Сиятельный повеса" (60); *повеса из повес* (61); "С тобой тасуюсь без чинов" (61); *Удалый хват, головорез* (61); "Для пьяных все ведь ладно!" (61); "Два года все кружился // Без дела в хлопотах" (95); *ни на часок* (95); "вытолкал за дверь" (95); "седой шалун" (97); "цари... // Играют в кубари" (100); "Но назову ль детину..." (100); *убирайся с богом* (101); "В досужный мне часок // У добренькой старушки // Душистый пью чаек" (104); "Но тотчас и вестей // Мне пропасть наболтает" (105); "Кого жена по моде // Рогамы убрала" (105); "Антошка балалайку // Играя разломал" (105); "Хлеб-соль откусать" (105); "крючковатый Подъяческий народ" (106); "...уходим горе // За чашей круговой" (106); "Завью в колечки гордый ус" (122); "Партером полуумным // Прославлен, оглушен" (135); "С вертушкою слепой // Знакомиться желаешь?" (т.е. с Фортуной; 136); "За шаткой стол, кряхтя, засяду" (153); "с миленькой актрисой" (131); "...И той волшебницы лукавой, // Которая весь мир вертит" (169); "С цыгаркой дымною в зубах" (170); "Со вздохом усачу сказал" (178); "над ухарским седлом" (179) и многие другие. Ср. еще в "Монахе": *кабаков* (9), *тюфяках* (10), *пуховик* (10), *девкою* (11), *юбочки* (14), *девчонки* (14), *плешивый* (15), "поддеть святого с бока" (20) и т.д. Ср. еще такие слова, как *частехонько* (227), *Дурачество* (228), *богиня дура* (228), *плута... плутом* (259), *не реусь я грудью* (259) и т.д.

Было бы ошибочно видеть в этом свободном использовании фамильно-обиходных слов и выражений какое-либо "преобразование языка" или вообще какое-либо новшество. На фоне приведенных выше примеров из произведений старших современников Пушкина

становится совершенно ясным, что Пушкин-лицеист только следовал тому, на что указывали его учителя. В свою очередь, и учителя Пушкина здесь пользовались материалом прежней литературной традиции, именно традиции низкого стиля, видоизменив ее в двух следующих отношениях: 1) освободив ее от некоторых чисто вульгарных, грубых элементов, а также от проявлений местной, областной речи и 2) переместив соответствующие языковые материалы в жанровом отношении, т.е. пользуясь ими не только в освященных традицией жанрах бурлеска, пародии или басни, но также в легких светских жанрах послания, любовного объяснения и т.п. Так, известные элементы старой традиции "низкого слога", очищенные от "простонародных" крайностей, приобрели значение элементов салонной речи и в этом качестве фигурировали в модных жанрах легкой поэзии, откуда перешли и в те лицейские произведения Пушкина, которые выдержаны в духе этих жанров.

III. Одический словарь

То обстоятельство, что фамильярный словарь Пушкина-лицеиста есть все же лишь воспроизводство традиции, а никак не новое слово в истории русского поэтического языка, ярче всего засвидетельствовано чрезвычайно прочной и нисколько не нарушенной связью его с жанром. Пушкин в лицейский период пользуется фамильярной лексикой и фразеологией не "вообще", а в таких только произведениях, в которых, по условиям жанра, это было возможно и до Пушкина. Это "Городок", "Монах", "Послание к Наталье" и тому подобные произведения. Там, где жанр основывался на языковых материалах иного рода, мы не найдем "низкого" словаря и у Пушкина в лицейских произведениях. Более того, там, где жанр требовал специфически "высокого" языкового материала, именно такой материал встречаем у Пушкина-лицеиста. Как уже говорилось выше, ближайшие предшественники и учителя Пушкина не чужды были одического стиля. Они написали немало од, построенных в общем близко к правилам поэтики классицизма, и все отличие их от писателей-одописцев середины XVIII века заключалось только в том, что для тех ода была основным и самым важным явлением поэзии, определявшим собою всю физиономию русской литературы и русского образцового литературного языка, тогда как для Карамзина или Жуковского это был жанр пережиточный, продолжавший жить исторической инерцией, не дававший свежей продукции и вытесненный с руководящего литературного поста "поэзией чувства и сердечного воображения". Было бы в высшей степени странно, если б Пушкин, с детства окруженный атмосферой нового поэтического стиля, но в то же время усваивавший от своих литературных учителей всю литературную традицию целиком, не испробовал себя в годы своего ученичества и в "высоком роде".

Такие произведения, как известно, у Пушкина-лицеиста есть, но их очень мало. Важнейшее из них – "Воспоминания в Царском Селе" (1814). Сюда относятся также "На возвращение государя императора из Парижа в 1815 г.", "Принцу Оранскому" (1816), отчасти "Наполеон на Эльбе" (1815), "Безверие" (1817) и некоторые другие стихотворения. Уже по одному перечню этих произведений сразу видно, что сам по себе высокий жанр Пушкина-лицеиста мало похож на высокий жанр русского классицизма, а представляет собой образцы тех видоизменений, которые были внесены в данный жанр ближайшими предшественниками Пушкина – карамзинистами. Каковы бы ни были, впрочем, эти видоизменения, высокий жанр карамзинистов сохранил во многом характерные черты старого высокого поэтического языка. Вполне естественно, что эти характерные особенности старого одического языка, именно в их жанровом применении, мы находим и в стихотворениях молодого Пушкина.

Примеры одического стиля в первую очередь должны быть указаны в "Воспоминаниях в Царском Селе". Именно здесь находим, кроме отдельных слов и выражений одического происхождения, и цельные связные эпизоды, строго выдержанные в этом духе, например:

Не здесь ли мирны дни вели земные боги?
Не се ль Минервы Россской храм?
Не се ль Элизиум полнощный,
Прекрасный Царско-сельской сад,
Где, льва сразив, почил орел России мощный
На лоне мира и отрад?
Увы! промчались те времена златые,
Когда под скипетром великия жены
Венчалась славою счастливая Россия,
Цветя под кровом тишины!

(1, 78–79)

Ср. далее такие тирады:

В тени густой угрюмых сосен
Воздвигся памятник простой.
О, сколь он для тебя, Кагульский брег, поносен!
И славен родине драгой!
Бессмертны вы вовек, о Росски исполины,
В боях воспитанны средь бранных непогод!

(1, 79)

и т.д. В особенности ярко проявляется этот стиль в изображении военных картин. Ср.:

Утешься, мать градов России,
Воззри на гибель пришлеца.
Отяготела дньс на их надменны выи

Десница мстящая Творца.
 Взгляни: они бегут, озреться не дерзают,
 Их кровь не престаёт в снегах реками течь;
 Бегут — и в тьме ночной их глад и смерть сретают,
 А с тыла гонит Россов меч.

(1, 82)

В этой картине есть, между прочим, выражение, буквально совпадающее со следующим местом из оды Капниста "На разбитие египтян":

Но что? я зрю вас уstraшенных
 И обращающих хребет.
 От воев кроясь разъяренных
 И вождь и ратник ваш течет,
 Бежит, озреться не дерзает,
 Летаёт алчна смерть в полках...

(С.о.с., 107—108)

Сказанное не следует понимать в том смысле, будто ода молодого Пушкина точно воспроизводит одический канон XVIII века. Нельзя не отметить, что в этой оде есть и такие элементы языка, которые вряд ли совместимы с строгим одическим стилем, как, например:

Чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы,
 Чуть дышит ветерок, уснувший на листьях...

(1, 78)

и пр., которые представляется более правильным связывать с господствующим элегическим стилем начала XIX века. Вообще весь склад оды молодого Пушкина сильнее всего напоминает стиль Батюшкова, а отчасти и Жуковского, которому она, в сущности, и посвящена:

О Скальд России вдохновенный,
 Воспевший ратных грозный строй

(1, 83)

и т.д. (намек на "Певца во стане русских воинов"). В качестве характерных признаков одического словаря в этой оде должны быть указаны еще и такие слова, как *чертоги* (строки 21, 128), *воззрев* (35), *вещает* (35), *над злачными брегами* (37), *"ширяясь крылами"* (43), *трикраты* (46), *длани* (69), *восстал* (бич вселенной; 71), *брани* (71), *дерзновенных* (91), *течет* (в значении "идет"; 99), *вспасть* (106), *воитель* (109), *зрак* (125), *низвергнуть* (151), *грядет* (156), *пиштов* (165), *влият*³⁴ (166), *возгремел* (167), *воссиял* (168) и т.д.

Соответствующий словарно-фразеологический арсенал находим и в других произведениях Пушкина-лицеиста, примыкающих к одическому стилю. Ср., например, в стихотворении "На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году" (1, 145 и сл.): *брань* (строка 1), *вотще* (6, 7), *восстал* (поднялся, 16), *россы* (26), *воспылал* (31), *почто* (40,

41, 44), *внемли* (61), *по стогам* (63) и т.д. Следует, однако, иметь в виду, что одическая лексика и фразеология в употреблении сентименталистов, а следовательно и молодого Пушкина, вовсе не замкнута пределами собственно одического и примыкающих жанров. Вообще то, что здесь названо одическим словарем, представляет собой лексический пласт русской книжно-поэтической речи XVIII века, культивировавшийся поэтами XVIII века при помощи церковнославянской традиции для надобностей высоких жанров. Разложение высоких жанров в конце XVIII – начале XIX века означало не только проникновение инородных начал (например, элегических) в оду, но и обратно – проникновение некоторых элементов одического стиля в жанры собственно легкой поэзии, прежде всего – в элегию, иногда в послание и т.д. В особенности, например, близок к старой высокой поэзии по языку стиль "оссианической" элегии, представленной у Пушкина его вполне детскими произведениями, вроде "Кольна", "Оскар" и т.д. Славянизмы классической оды, за отдельными и потому малозначащими исключениями, вообще стали достоянием различных "серьезных" видов в новой поэзии. Как сказано во вступительной главе этой статьи, экспрессивная функция славянизмов в наиболее типичных явлениях новой поэзии стала иной по сравнению с той функцией, которая им принадлежала в оде XVIII века, но немало можно найти также таких случаев, где славянизмы и у поэтов новой школы обладают традиционной "громкостью" и "высокостью". Этим объясняется, вообще говоря, очень значительное число славянизмов традиционного характера и в лицейской поэзии Пушкина. Слова вроде *грядет*, *зрю*, *вещал*, *могущий* (как прилагательное), *ложе*, *чело*, *приемлет*, *денница*, *персты*, *дерзновенный*, *днесь*, *багряница*, *пернатый*, *ток* и т.п. встречаются в лицейской лирике Пушкина на каждом шагу, но самый круг подобных славянизмов здесь, безусловно, уже того, что встречаем в оде XVIII века, в соответствии с тем ограничением, которому они подверглись в новых жанрах, возобладавших на рубеже XVIII–XIX веков в русской поэзии.

Но есть у Пушкина также известное число таких случаев, в которых употребление "высоких" одических слов, по-видимому, обусловлено не той традицией, о которой у нас шла речь до сих пор, а особым направлением русской высокой поэзии, не воспринятым ближайшими предшественниками Пушкина и, следовательно, дошедшим до Пушкина без их посредства. Речь здесь идет о русской гражданской поэзии, определившейся как особый высокий жанр также в последние десятилетия XVIII века, но не в господствовавших поэтических школах. Здесь прежде всего должен быть назван Радищев с его "Вольностью", затем "Вадим" Княжнина, некоторые произведения Державина и т.д. Вопрос об этой поэтической традиции, до сих пор в русской научной литературе не исследованный, ставится в статье Г.А. Гуковского, помещенной в сборнике "Пушкин – родоначальник новой русской

литературы”³⁵. Статья эта показывает, что у Пушкина в данном отношении было перед глазами гораздо больше образцов, чем можно было думать на основании тех историко-литературных сведений, которыми мы обладали до сих пор. Гражданские произведения Пушкина, цикл которых открывается “Вольностью” (1817), приобретают, таким образом, совершенно новый историко-литературный смысл и находят свое законное место в ряду сходных литературных явлений, оставшихся до сих пор в тени. Нет никакого сомнения, что высокая лексика и фразеология “Вольности” и последующих опытов Пушкина в области гражданской поэзии, вскоре, уже к первой половине 20-х годов XIX века, потерявшей для Пушкина значение самостоятельного и обособленного жанра, несмотря на громадный общественный успех этого рода его произведений, представляет собой своеобразное отражение именно этой, так сказать, “боковой” традиции в истории русского поэтического языка, усвоенной также поэтами-декабристами. Это объясняет пушкинские славянизмы с общественно-гражданской экспрессией, вроде, например, употребленных в “Вольности” (2, 45 и сл.): *воспеть* (строка 7), *возвышенного* (10), *трепещите* (14), *мужайтесь и внемлите* (15), *восстаньте* (встаньте; 16), *гибельный позор* (в значении “зрелище гибели”; 19), *самовластительный* (57), *печать проклятия* (62), *врата отверсты* (83), *днесь* (89) и т.д. Соответствующая экспрессия гражданственности и общественно-политического пафоса сообщена в этой пушкинской оде (напомню, что “Вольность” названа так самим Пушкиным) и таким словам и выражениям, которые, несмотря на свое преимущественно книжное происхождение, сами по себе не несли на себе печати “славянского языка” в узком смысле этого термина в его тогдашнем употреблении, а также и словам, безусловно нецерковно-славянским, но означавшим особенно типичные для гражданской оды предметы и явления. Ср., с одной стороны, такие выражения, как *святая вольность* (“Где крепко с *Вольностью святой* // Законов мощных сочетанье” 27–28), *Граждан* (31), *не подкупна* (35), *народа* (39), *Свободу* (7), *закон* (много раз), с другой – *гимны смелые* (12), *тираны* (14) и т.п. Наконец, не случайными в этой оде являются и выражения: *И се* (55), *сими* (74) и т.п. Тот же стиль языка видим в “Деревне”, в “Кинжале”, а затем он как самостоятельная стилистическая категория в творчестве Пушкина пропадает вместе с самой гражданской поэзией, теряющей значение обособленного жанра и растворяющейся своими основными мотивами в общем потоке могучего и зрелого творчества Пушкина конца 20-х и 30-х годов.

Такова последняя связь языка произведений Пушкина с традициями XVIII века.

Преодоление традиционного поэтического языка в области лексики и фразеологии шло у Пушкина очень сложными путями и, по существу, должно явиться предметом другого исследования, которое поставило бы себе целью показать Пушкина как преобразователя русской литературной речи, а не только как автора произведений, в языке которых нашла себе то или иное отражение языковая традиция. Для темы настоящей статьи существенно, однако, отметить, что преобразование стилистических норм русской литературной речи, осуществленное Пушкиным в зрелый период его творчества, вовсе не непременно означало отказ от самих материальных средств языка традиционного. Нет никакого сомнения в том, что ряд явлений, отмеченных выше в области словоупотребления молодого Пушкина, в его зрелых произведениях уже не встречается или встречается только изредка, в меньших масштабах. Это относится в равной мере как к книжным, так и к фамильярно-разговорным элементам словаря Пушкина-лицеиста. Однако столь же несомненно, что значительная часть этого материала продолжает жить в произведениях Пушкина до самого конца, но только в новой функции. В этом отношении эволюция пушкинского словаря представляет собой картину, во многих отношениях сходную с той, какую мы наблюдаем в области внешних форм его стихотворной речи. И там тоже наблюдается исчезновение или резкое сокращение ряда традиционных языковых средств, но в числе этих средств, однако, есть и такие, которые употреблялись Пушкиным всю жизнь, но в измененной функции. Именно в изменении функций отдельных элементов языковой традиции и заключалась преимущественно роль Пушкина как преобразователя русского литературного языка. Пушкин не создавал никакого "нового" языка, он не придумывал новых слов, форм и т.п., вообще совершенно не занимался словотворчеством, но он резко изменил традиционное отношение к словам и формам и потому создал новые нормы словоупотребления. Притом особенно важно подчеркнуть, что эта преобразовательная роль Пушкина в области литературной стилистики была непосредственным следствием его преобразовательной роли в области самой литературы. Пушкин заботился о языке не просто как о языке, но как об органе литературы, обладающей определенными свойствами и находящейся в процессе определенного развития. Создавая новую литературу, он тем самым должен был создавать и новые нормы литературного словоупотребления.

Ближайшим посредствующим звеном для стилистической реформы была та коренная реформа, которая была осуществлена Пушкиным в сфере поэтических жанров. Дело заключается не только в том, что в зрелые годы Пушкин совершенно почти отказывается от традиционных жанров и создает новые (южные поэмы, "Евгений Онегин" и т.д.),

но также и в том, что самое понятие жанра в пушкинскую эпоху, прежде всего благодаря самому Пушкину, приобретает совершенно новое содержание. Самое важное заключается здесь в том, что оказалась разрушенной принудительная связь жанра и языка, возникшая в XVIII веке, так что сам по себе жанр перестал быть определяющим началом для языка и эта роль перешла непосредственно к содержанию, теме, вообще — поэтическому стилю произведения. Вот почему Пушкин имел возможность пользоваться всеми традиционными средствами стихотворного языка своих предшественников и вместе с тем быть реформатором языка. Будучи освобождены от своего жанрового прикрепления, попадая в непривычную жанровую обстановку, старые средства начинали звучать по-новому. Это ясно уже на примере "Руслана и Людмилы". Общеизвестно, что вождям карамзинизма эта поэма не очень нравилась. Исследователи пушкинского стиля и языка пытаются объяснить эту реакцию учителей Пушкина на его поэму, в частности, тем, что в ней Пушкин, следуя внушениям "молодых архаистов", например Катенина, отошел от норм и средств салонной речи и впадал в "левый уклон", позволил себе употребить такие выражения, как *тошно жить, молчи, пустая голова, ага дрожишь, всех удавлю вас бородою* (46, 15, 44, 62, 40) и т.п.* Нет сомнения, однако, в том, что сами по себе эти слова и выражения не заключали ничего небывалого в русской литературе. Более того, у некоторых из старших современников, например Дмитриева или Нелединского-Мелецкого, можно найти выражения гораздо более "простонародные" и "низкие"** и, следовательно, того же Дмитриева не могло в "Руслане и Людмиле" раздражать пушкинское "просторечие". Дело, очевидно, не в "просторечии" самом по себе, а в том, что оно попало в нетрадиционную обстановку, именно в большой жанр, в такое произведение, которое, претендуя быть серьезным литературным произведением и конкурируя с традиционными величественными эпическими жанрами, тем не менее пестрит отражениями стиля салонной болтовни, возможными в традиционных представлениях только в легких жанрах "мелочей" и "безделок". Пушкинское "просторечие" не нравилось здесь прежде всего своей "неуместностью". В этой "неуместности" отдельных слов и выражений в произведениях Пушкина, со временем становившейся все более сильной и непривычной, и заключается один из главных путей отхода Пушкина от традиционных стилистических норм. Но детальный разбор относящихся сюда фактов выходит уже за пределы темы настоящей статьи.

*См.: Виноградов В.В. Язык Пушкина. С. 412—414, ср.: Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин. С. 244 и сл.

**См.: Виноградов В.В. Язык Пушкина. С. 411.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В соответствии с этим изданием, цитировавшимся в предыдущих публикациях статьи в пределах томов, которые вышли к 1941 году, произведена унификация ссылок на номера томов и страниц (так как автор по необходимости пользовался и девятитомным изданием "Academia" 1935—1937 г.). Номера томов показаны арабской цифрой.

² Пушкин А.С. (Опровержение на критики...); 11, 155.

³ Пушкин А.С. о предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова; 11, 34; Пушкин А.С. П.А. Вяземскому. 8 марта 1824 г.; 13, 89; Плетнев П.А. А.С. Пушкину. 7 февраля 1825 г.; 13, 140—141; Пушкин А.С. А.А. Дельвигу. Июнь 1825 г.; 13, 182.

⁴ Пушкин А.С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова; 11, 33.

⁵ См.: *Vaugelas C.-F. de. Remarques sur la langue Française* (1647). Paris, 1934. V. 1—2: теория "прекрасного обихода", опирающаяся на "язык двора".

⁶ См.: *История русской литературы*: В 10 т. М.; Л., 1941. Т. 3. С. 51—72; 1947. Т. 4. С. 100—119. См. также: *Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку*. М., 1959. С. 111—137, 138—161.

⁷ См.: *Тредиаковский В.К. Езда в Остров Любви* / Пер. с французского на Руской чрез студента Василья Тредиаковского. Спб., 1730. (Автор романа — П. Тальман).

⁸ Или: *Тредиаковский В.К. Соч.* // Полн. собр. соч. русских авторов. Спб., 1849. Т. 3. С. 649.

⁹ См.: *Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века*. Л., 1927; *его же*: Литературное наследство Г.Р. Державина // Лит. наследство. М., 1933. Т. 9—10. С. 369—396; *его же*: Русская литература XVIII века. М., 1939.

¹⁰ Ср. оду Радищева "Вольность"; "Повесть богатырскую стихами" — "Бова". См.: *Радищев А.Н. Полн. собр. стихотворений*. Л., 1940. С. 23—38, 47—71. (Б-ка поэта); произведения Державина: "Водопад", "Бог", "Песнь лирическую Россу по взятии Измаила". См.: *Державин Г.Р. Стихотворения*. Л., 1933. С. 163—177, 105—108, 93—100 и др. (Б-ка поэта).

¹¹ Сатирическое стихотворение, высмеивающее приверженность к высокому стилю (и, в частности, к славянизмам) современных поэтов.

¹² См.: *Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в.* Л., 1939. С. 270, 282.

¹³ См.: Пушкин А.С. О прозе; 11, 18.

¹⁴ По всей вероятности, речь идет о замечании Пушкина "острились насчет оды". См.: Пушкин А.С. Стихотворения Евгения Баратынского. 1827 г. (другие редакции, планы и варианты; 11, 321).

¹⁵ См.: *Батюшков К.Н. Стихотворения*. Л., 1941. С. 119—121. (Б-ка поэта.)

¹⁶ Там же. С. 121.

¹⁷ См.: *Виноградов В.В. Язык Пушкина*. М.; Л., 1935. Гл. 6. § 5; Гл. 7. § 2; Гл. 8. Ч. 1.

¹⁸ Пушкин А.С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова; 11, 31.

¹⁹ Ср.: "тя прославляем", "То ласкает мя владети", "Зряще мя безгласна", "Целуйте мя уже последним целованьем" в одах Анне Иоанновне, Екатерине II, в стихотворении "Семира" и др.

²⁰См. отрывок из черновой редакции с вариантами: "Ткань ветхая, протершаяся <?> убого", "Ткань ветхая, истершаяся убого"; 3, 863 (черновые автографы ПД № 143, 144).

²¹В архиве Г.О. Винокура хранятся картотеки на усеченные прилагательные в литературе XVIII века, но окончательно обработать их и закончить подготовку исследования к печати он не успел (ЦГАЛИ).

²²См. также третье издание седьмого тома (1948, с. 205).

²³О книге: *Батюшков К.Н. Опыты в стихах и в прозе*. Спб., 1817. Ч. 1 и 2.

²⁴См. примечание к этой элегии в книге: *Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе* / Изд. подготовил И.М. Семенко. М., 1977. С. 539.

²⁵14, 128.

²⁶Выделено Пушкиным.

²⁷У Е.Ф. Будде приведена здесь форма *младыя* (по изданию 1887 г.).

²⁸См.: *Виргиллий. Георгики* / Пер. А.Р. <...> (с посвящением Российской Академии переводчика Раича). М., 1821.

²⁹*Шишков А.С. И.И. Дмитриеву*. 13 сентября 1821 г.

³⁰"И вот, слова Бога Израилева шли от Востока, и глас Его — как шум вод многих..."; ср.: "И когда они шли, я слышал шум крыльев их, как бы шум многих вод, как бы Глас Всемогущего..." (Книга пророка Иезекииля; 1, 24).

³¹См.: Сон (отрывок) (1, 184); Мое завещание. Друзьям (1, 126); Мечтатель (1, 125).

³²Буквальный перевод Парни. См. об этом: *Томашевский Б.В. Пушкин и Франция*. Л., 1960. С. 78.

³³В последних восьми примерах цитируются: К Пушкину (1, 120), Шишкову (21, 23), К Жуковскому (1; 196, 195, 197), Городок (1; 98, 97), Бова (1, 63).

³⁴Слово употреблено в значении "вливал": "О, есть ли б Апполон пиитов дар чудесный // Влиял мне нынче в грудь!"

³⁵См.: *Гуковский Г.А. Стиль гражданского романтизма 1800—1810 гг. и творчество молодого Пушкина* // *Пушкин — родоначальник новой русской литературы*. М.; Л., 1941. С. 167—191.

СЛОВАРЬ ЯЗЫКА ПУШКИНА

Эта работа открывает первую публикацию, непосредственно предвещающую издание четырехтомного Академического Словаря языка Пушкина (1956—1961): "Проект Словаря языка Пушкина" (1949). В предисловии к нему говорится: "Предлагаемый проект составлен совместно силами Пушкинской группы Института русского языка АН СССР: проф. Г.О. Винокура, осуществлявшего вместе с тем общее руководство, и кандидатов филологических наук А.Д. Григорьевой, И.С. Ильинской и В.Н. Сидорова, привлеченного к работе над Словарем после смерти проф. Г.О. Винокура. Вводная статья "Словарь языка Пушкина" принадлежит проф. Г.О.Винокуру" (с. 3).

Включение этой статьи в настоящую книгу имеет принципиально важные основания. Она дана здесь как единственный образчик лексикографического труда Г.О. Винокура по языку писателя, которому он придавал первостепенное познавательное-методологическое и

общественно-культурное значение. Составление Словаря языка Пушкина ученый считал главным делом своей жизни. Работу над ним он начал в 1933 году, когда сам приступил к составлению картотеки по "Евгению Онегину", а его ученики — к составлению словников по другим произведениям Пушкина. Прерванная войной, эта работа широко развернулась с 1945 года. За 1945—1947 годы Г.О. Винокуром уже были окончательно выработаны принципы составления словаря задуманного типа, а именно лингвистического словаря языка писателя. В этих принципах отразился взгляд на отношения общелитературного и поэтического языка (как они сложились в истории русской культуры), который был положен Г.О. Винокуром в основу всех исследований по данному кругу проблем: собственно лингвистика, — считал он, — если она и имеет предметом своего изучения язык поэтический, может рассматривать его лишь на фоне и во взаимовлиянии с языком литературным, а также национальным. Применительно к Пушкину такие принципы прежде всего означали исчерпывающий охват и определенным образом систематизированную семасиологическую и грамматическую обработку фактов русского литературного языка, которые засвидетельствованы текстами произведений Пушкина. Словоупотребления, которые не вошли в основное издание, были учтены позже; см.: *Новые материалы к Словарю языка А.С. Пушкина* / Сост. В.В. Пчелкина и Е.П. Ходакова; ред. В.А. Плотнокова. М., 1982. Таким образом, задачи Словаря, по мысли Г.О. Винокура, состояли в том, чтобы служить одновременно: 1) делу изучения истории русского литературного языка, как пушкинской, так и позднейших эпох в его развитии; 2) делу изучения языка самого Пушкина, причем с двух точек зрения: а) как носителя и творца этого языка (см. статью "Пушкин и русский язык" в настоящем издании); б) как языка поэта-реформатора, кардинальным образом изменившего стилистику художественной речи, т.е. отношение общества к языку художественных произведений и его месту в сменяемости общенормативных установок литературного языка.

Эти задачи отвечали, с одной стороны, целостному опыту Г.О. Винокура как лексикографа, одного из самых активных авторов знаменитого четырехтомного Толкового Словаря русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова (1935—1940), и, с другой стороны, — названной сущности понимания им лингвистического аспекта проблемы "язык писателя". В соотношении этих двух сторон развивалась и крепла начавшая формироваться еще в 20-е годы филологическая теория Г.О. Винокура, называющая слово первоисточником любой области гуманитарного знания; предписывающая умение извлечь из слова максимум информации, получаемый при условии научно-корректного прочтения текста предпочтительно общеоценочным рассуждениям, часто занимающим многие страницы работ по языку литературы. Также поэтому Г.О. Винокур придавал самостоятельное научное значение картотеке пушкинского словаря, составленной под его руководством и при большой доле его личного участия. Он писал о необходимости ее сохранения и обновления (с. 314), что в настоящее время могло бы быть осуществлено с помощью ЭВМ.

Вводная статья к "Проекту Словаря языка Пушкина" явилась путеводителем к историко-литературной и поэтической лексикографии современности, давшим новый импульс словарным предприятиям разного типа, включая и такие, установки которых отличаются от установок пушкинского словаря. Ср., например, "Новые словарные предприятия и идеи в области лингвистической поэтики" в книге "Поэт и слово (Опыт словаря)", вышедшей в 1973 году под редакцией В.П. Григорьева (с. 15—92), а также раздел, написанный самим Григорьевым, — "Задачи опыта и тип словаря" (с. 93—100).

I

Словарь языка Пушкина, составляемый Институтом русского языка АН СССР, должен воплотить в жизнь давнюю мечту русских общественных кругов, так или иначе заинтересованных в росте русской филологической культуры, в первую же очередь исследователей русского языка, его истории и исследователей жизни и творчества Пушкина.

Первой известной нам попыткой лексикографического пособия к изучению языка отдельного русского писателя была попытка академика П.С. Билярского создать словарь произведений Ломоносова. В 1863 году в третьем томе "Записок Императорской Академии Наук" была напечатана статья Билярского "Образчик филологического разбора языка новейших писателей", представляющая собой опыт стилистического комментария к первой строфе оды Ломоносова "На взятие Хотина" 1739 года*. Это была своего рода проба словаря языка Ломоносова. Для создания того словаря Билярский предполагал воспользоваться силами преподавателей русского языка и словесности в средних учебных заведениях. Министерство народного просвещения, которому было направлено соответствующее ходатайство, обратилось к известному ученому и педагогу А.Д. Галахову с просьбой дать заключение по возбужденному Билярским вопросу. Проект Билярского не встретил у Галахова сочувствия. В отзыве Галахова, напечатанном в "Журнале министерства народного просвещения" за 1863 год, упомянутый образчик Билярского подвергается научной критике, во многих отношениях справедливой, но в особенности указывается на непрактичность проекта Билярского ввиду невозможности положить на разрозненные силы недостаточно для такого дела подготовленных учителей**. На том дело о словаре Ломоносова, по-видимому, и закончилось.

Вопрос о словаре языка писателя затронут был, далее, академи-

*См.: Билярский П.С. Образчик филологического разбора языка новейших писателей // Зап. Имп. АН. СПб., 1863. Т. 3. Кн. 1. С. 125—137¹.

**См.: Галахов А.Д. Мнение (...) о статье г. Билярского: "Образчик филологического разбора языка новейших писателей" // Журнал министерства народного просвещения. 1863. СПб., Т. 120. С. 644—652.

ком Я.К. Гротом в его известной статье "Язык Державина"* . Здесь Грот, между прочим, писал: "Не раз между нашими учеными шла речь о составлении словарей по языку отдельных авторов, и некоторые при этом полагали, что нужно выписывать все без исключения слова, встречающиеся у писателя, с означением мест, где каждое из них употреблено"** . Грот полемизирует с такой точкой зрения и считает, что словарь языка писателя должен ограничиваться лишь указанием на "особенности" словоупотребления, отступающие от общей нормы. Но при этом без ответа остается вопрос о том, какая именно норма, какой эпохи и среды должна быть взята за исходный пункт, а главное — в чем именно эта норма состоит, что, например, в лексике Державина норма, что отступление от нее. Небольшой словарик избранных слов и выражений из сочинений Державина Грот поместил в приложении к своей статье о языке Державина². Здесь нет необходимости доказывать очевидную неполноценность этой работы Грота как с точки зрения изучения лексической стороны языка Державина, так, тем более, и в качестве образца для других подобного рода лексикографических работ по языку отдельных писателей.

Первым опытом действительно цельного словаря языка русского писателя явился лишь "Словарь к сочинениям и переводам Д.И. Фон-Визина", напечатанный К. Петровым при содействии Академии Наук***. Это сравнительно большое издание, в 646 столбцов мелкого шрифта in 8°, выполненное, однако, с очень большими недостатками. Словарь представляет собой алфавитный список слов с немногочисленными контекстами — большей частью приводится только по одной цитате. Многие небрежности словаря не укрылись и от внимания самого автора, о чем он говорит в предисловии. Ценность книги, однако, в том, что она представляет собой труд законченный и цельный, единственный законченный и цельный труд этого рода вплоть до нашего времени (см. рецензию этого словаря В.И. Чернышева****).

Между тем столетняя годовщина дня рождения Пушкина в 1899 году вызвала к жизни идею пушкинского словаря. Инициатива словаря принадлежала кружку любителей во главе с кн. А.И. Урусовым, известным в то время московским адвокатом и, вместе с тем, как его характеризует С.А. Венгеров, "тонким эстетиком и замечательным знатоком литературы"*****. По поводу газетных известий об этом

*См.: Грот Я.К. Язык Державина // Державин Г.Р. Соч. / С объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1883. Т. 9. С. 335—355.

**Там же. С. 335—336.

***См.: Петров К. Словарь к сочинениям и переводам Д.И. Фон-Визина: СПб., 1904. С. 1—646.

****См.: Чернышев В.И. К. Петров. Словарь к соч. и переводам Д.И. Фон-Визина // Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН. 1906. Т. 11. Кн. 1. С. 429—440.

*****Венгеров С.А. Предисловие // Пушкинист: Историко-литературный сборник / Под ред. С.А. Венгера. СПб., 1914. Т. 1. С. XVII.

начинании Урусова А.П. Чехов, знакомый с ним, писал ему 1 февраля 1899 года из Ялты: "Я читаю газеты, читаю про словарь Пушкина и, конечно, завидую тем, кто помогает Вам"*.

В чем заключалась работа урусовского кружка — неизвестно, но во всяком случае, как пишет Венгеров, из этой затеи "ничего не вышло"**.

Таков же был результат и нескольких следующих попыток. В 1901 году на страницах "Филологических записок" начали появляться "Материалы для словаря Пушкинского прозаического языка" В.А. Водарского***. Печатание этих материалов, обработанных довольно бледно, прекратилось на слове *бить*. В 1904 году в Известиях Отделения русского языка и словесности Академии Наук появилась статья В.Ф. Саводника "К вопросу о Пушкинском словаре", возникшая в связи с обсуждением этого вопроса в Пушкинской комиссии Общества любителей российской словесности в Москве****. Эта статья содержит критический обзор соответствующих лексикографических трудов, появлявшихся в Западной Европе, и, в качестве вывода, некоторые рекомендации относительно структуры предполагаемого пушкинского словаря. В статье Саводника, в частности, с большой ясностью поставлен вопрос о разнице между словарем как пособием для изучения языка писателя и всякого рода иными пособиями, пользующимися словарной формой для иных, не лингвистических целей³. Однако и на этот раз дело дальше общих рекомендаций не пошло.

Примерно в это же время вопрос о пушкинском словаре был впервые поднят и в Академии Наук. 3 февраля 1905 года в заседании Отделения русского языка и словесности, при участии редакторов тогдашнего академического издания сочинений Пушкина, обсуждался "План словаря А.С. Пушкина", представленный академиком А.И. Соболевским и вслед за тем напечатанный в сборнике "Пушкин и его современники"*****. "План" Соболевского очень лаконичен. Он содержит всего полторы страницы. "План" предполагает включение в словарь всех слов во всех случаях их употребления, за исключением слов служебных, с охватом всех сочинений Пушкина, включая письма, но без деловых бумаг. (Рядом напечатан план словаря рифм Пушкина,

*Чехов А.П. Письма (1897—1899). М., 1915. Т. 5. С. 323.

**Венгеров С.А. Предисловие // Пушкинист. С. XVII.

***См.: Водарский В.А. Материалы для словаря Пушкинского прозаического языка // Филологические записки. Воронеж, 1901. Вып. 4—6; 1902. Вып. 2—6; 1903. Вып. 4—5; 1904. Вып. 1—3, 5, 6; 1905. Вып. 1, 2, 5, 6.

****См.: Саводник В.Ф. К вопросу о Пушкинском словаре: Доклад, читанный в заседании Пушкинской комиссии Московского Общества любителей Российской словесности // Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН. М., 1904. Т. 9. Кн. 1. С. 143—182.

*****См.: Соболевский А.И. План словаря Пушкина // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Спб., 1905. Т. 1. Вып. 3. С. 109—110.

предложенный академиком Ф.Е. Коршем*). Решено было начать работу над словарем Пушкина после того, как выйдут из печати готовившиеся тогда второй том сочинений Пушкина и первый том "Переписки Пушкина" в издании Академии Наук⁴. Остается неизвестным, было ли сделано что-нибудь в осуществление этого решения, но во всяком случае результатов этого начинания нет никаких.

На более реальную почву поставлено было дело проф. С.А. Венгеровым. В 1910 году он сделал коллективную работу по пушкинскому словарю составной частью своего прославленного в истории русского пушкинизма Пушкинского семинария в Петербургском университете. В 1911 году была напечатана отдельной брошюрой "Программа составления словаря поэтического языка Пушкина"*** (перепечатана в сб. "Пушкинист", 1, 1914). Участники венгеровского семинария занимались словарем несколько лет, однако и эти работы не дали прочных результатов по обстоятельствам, изложенным в заметке С.Б. (проф. С.И. Бернштейн): "О Пушкинском словаре"****.

Такова вкратце история вопроса о пушкинском словаре в дореволюционное время. После Октябрьской революции попытки осуществить идею пушкинского словаря становятся более настойчивыми. В упомянутой заметке С.И. Бернштейна сохранилось глухое известие об обсуждении этого вопроса в 1921 году в академической комиссии по изданию сочинений Пушкина⁵. Кое-что пыталось сделать еще раз и московское Общество любителей российской словесности, которому даже удалось было наладить практическую работу по словарю. Плоды этой работы — картотеки к "Братьям разбойникам", "Полтаве" и нескольким лирическим стихотворениям Пушкина — были в свое время переданы в Государственный литературный музей⁶. В 1933 году план и методы работы по пушкинскому словарю еще раз были предметом обсуждения на частном инициативном совещании пушкинистов и лингвистов в Москве****. В качестве одного из участников совещания проф. Г.О. Винокур, совместно с несколькими его учениками, начал составление словарей к отдельным произведениям Пушкина*****. В значительной мере эти работы были затем поглощены составляемым ныне словарем в Институте русского языка. В 1936 году в приложении

*См.: Пушкин и его современники. Т. 1. Вып. 3. С. 111—134.

**См.: Программа составления Словаря Поэтического языка Пушкина: Пушкинский семинарий при Спб. университете / Под руководством С.А. Венгерова. Спб., 1911. Вып. 1. С. 1—8.

***См.: С.Б. О Пушкинском словаре (справка) // Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. XXXIV—XL.

****См.: [Бернштейн С.] Словарь языка Пушкина // Лит. наследство. М., 1934. № 16—18. Разд.: Хроника. С. 1167—1168.

*****См.: Словарные работы Пушкинской Комиссии // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936. Вып. 2. Разд.: Хроника. С. 456—458.

к последнему тому шеститомного собрания сочинений Пушкина в издании Гослитиздата напечатан глоссарий, составленный академиком В.В. Виноградовым, также принимавшим участие в названном совещании*. Незадолго до Отечественной войны группа лиц во главе с поэтом проф. Г.А. Шенгели, опираясь на поддержку Союза советских писателей, составила так называемый словарь-конкорданцию к стихотворным произведениям Пушкина⁸. По охваченному материалу этот труд соответствует первым трем томам шеститомного собрания сочинений Пушкина в издании Гослитиздата⁹. Хотя все эти попытки являются лишь частичным осуществлением идеи пушкинского словаря и к появлению полного, должным образом обработанного словаря языка Пушкина до сих пор еще не привели, тем не менее они свидетельствуют о жизненности самой идеи и настоятельной необходимости довести это дело до конца.

Новым начинанием, ставящим себе твердой целью создать действительно исчерпывающий, надлежаще обработанный словарь языка Пушкина большого масштаба, является работа, входящая ныне составной частью в план работ Института русского языка АН СССР. Это начинание к нынешнему моменту дало уже результаты, превышающие результаты всех аналогичных попыток в прошлом. Работа началась в конце 1938 года при Музее А.С. Пушкина Института мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР под руководством проф. Г.О. Винокура, была прервана военными событиями на четыре года и возобновлена летом 1945 года уже как работа Института русского языка, в котором была выделена для ее осуществления специальная группа.

Нижеследующее изложение ставит себе целью осветить две стороны дела: 1) что должен представлять собой создаваемый словарь языка Пушкина по своему содержанию и структуре; 2) как организована работа по составлению словаря и в каком состоянии находится эта работа к настоящему времени.

II

Прежде всего должно быть ясно сказано, что задуманный словарь должен представить собой именно словарь языка Пушкина, т.е. труд, ориентированный лингвистически. Это необходимо подчеркнуть потому, что возможны и такие пособия, в которых в словарной форме содержатся данные не о языке писателя, а, например, о изображенных в его сочинениях предметах, о его героях, сюжетах, не говоря уже о данных по его биографии, эпохе и т.п. Сюда относятся, например, словари, содержащие в словарной форме реальный комментарий к тексту писателя, т.е. объяснения личных и географических имен, упоминаемых писателем, разного рода бытовых архаизмов, исторических событий и т.д.

*См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1936. Т. 6. С. 555—747.

В отношении Пушкина попыткой такого рода была книга "Словарь литературных типов Пушкина"* . В 1931 году был издан "Путеводитель по Пушкину", заменивший собой примечания к собранию сочинений Пушкина в издании "Красной нивы"** . Эта книга, также построенная в словарной форме, значительно дополненная и существенно перестроенная, приготовлена в настоящее время к переизданию¹⁰. Иную разновидность таких нелингвистических пособий к изучению писателя, получивших словарную форму, представляет собой, например, известный "Щедринский словарь" М.С. Ольминского***. В нем на передний план выдвигается материал, характеризующий Щедрина как писателя-сатирика, его сюжеты и образы, созданные им типы, его стиль в широком смысле этого понятия. Все это книги, которые, по словам Саводника, "пользуются словарной формой, для того, чтобы собрать и сгруппировать материал для изучения личности данного писателя, его творчества и его миросозерцания, как оно отражается в его произведениях..."****.

Таким образом, одна словарная форма сама по себе еще не предопределяет ни содержания, ни назначения словаря. В нашем случае предметом словарной обработки служит не что иное, как язык Пушкина, в прямом значении этого понятия, т.е. факты русского языка, засвидетельствованные произведениями Пушкина.

Для какой же цели создается этот словарь?

Основная цель словаря, как непосредственно следует из уже сказанного, — служить пособием по изучению русского языка в его истории. Громадные успехи, достигнутые наукой истории русского языка в течение последних 50—60 лет, не только не дают права считать эту задачу уже вполне осуществленной, но, наоборот, обязывают к очень интенсивной дальнейшей работе, и в первую очередь — к систематической и исчерпывающей разработке богатейших фактических данных, заключающихся в памятниках. Наука истории русского языка достигла уже уровня, при котором такая систематическая разработка материала памятников не может далее быть делом индивидуальных, частных усилий. Здесь необходимы коллективные мероприятия большого масштаба, не осуществимые разрозненными силами отдельных ученых, но действительно достойные духа коллективизма, характеризующего советскую науку в целом.

* См.: *Пушкин: Типы Пушкина* / Под ред. Н.Д. Носкова, при сотрудничестве С.И. Поварнина // *Словарь литературных типов*. СПб., 1912. Т. 6. Вып. 7—8. С. 1—316.

** См.: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.*: В 6 т. М.; Л., 1931. Т. 6: *Путеводитель по Пушкину: Приложение к журналу "Красная нива"* (на 1931 г.). С. 1—399.

*** См.: *Ольминский М.С. Щедринский словарь*. М., 1937. С. 41—757.

**** *Саводник В.Ф. К вопросу о Пушкинском словаре*. С. 156.

В этом общем движении, которое имеет целью создать прочный материальный фундамент для дальнейшей разработки истории русского языка, должна принять активное участие и та особая отрасль этой науки, которая посвящена литературному русскому языку и которая, в применении к новому времени, строится преимущественно на языке произведений русских писателей XVIII–XX веков. Современное состояние этой еще очень молодой отрасли науки о русском языке отличается заметным разрывом между широким характером проблем, выдвигаемых по отношению к языку писателей нашими общекультурными потребностями, и инициативой отдельных исследователей, с одной стороны, и пока еще очень слабой разработанностью фактического материала памятников — с другой. Этот разрыв ощутим тем более, что, в отличие от письменных памятников ранних эпох истории русского языка, здесь перед нами источники практически неисчислимы и чрезвычайно разнообразные по характеру речи. К этому прибавляется еще и то соображение, что в исследованиях по истории русского литературного языка особенно большое место обычно уделяется фактам лексическим, которые и вообще отличаются крайним многообразием и пестротой, а потому также остаются до сих пор слабо охваченными даже относительно самого своего состава. Вообще вряд ли найдутся разумные возражения против необходимости возможно более быстрого вовлечения в широкий научный оборот богатейшего материала памятников русского литературного языка нового времени. Обязанность нашего поколения заключается в том, чтобы всячески способствовать превращению истории русского литературного языка в дисциплину, занимающую, по меньшей мере, равноправное положение в ряду основных дисциплин русского языкознания. Один из путей к этому и заключается, по мысли инициаторов, в создании таких специальных пособий, в которых громадный фактический материал письменных источников был бы подвергнут хотя бы первичной систематизации и приведен в состояние его удобной обозримости. Такими пособиями и мыслятся словари к языку отдельных писателей, деятельность которых имела особенно большое значение для выработки русского литературного языка; и среди таких словарей, естественно, на первом месте — Словарь языка Пушкина.

Итак, первая цель создаваемого Словаря языка Пушкина — служить пособием для углубленного научного изучения истории русского литературного языка в тех его фактах, которые отразились в текстах произведений Пушкина.

Однако, будучи, в первую очередь, пособием лингвистического характера, Словарь языка Пушкина должен удовлетворять также интересы ряда смежных областей знания, поскольку они нуждаются в тесном соприкосновении с текстами произведений Пушкина. Самым непосредственным образом заинтересована в таком словаре история русской литературы; в первую очередь, разумеется, та ее глава, кото-

рая посвящена творчеству и жизни Пушкина, а также и общая теория литературы. Язык как орудие литературного творчества и как внешняя форма, в которой воплощена художественная идея писателя, составляет одну из важнейших проблем современного литературоведения. Материально писатель с его творениями нам дан в его языке. В языковую плоть облечены темы и идеи писателя, в языке отражена его собственная личность, через язык мы постигаем характеры его героев. Проблемы стиля и поэтики, проблемы образа, характера, проблемы биографии писателя и его идеологии, правильное решение которых сплошь да рядом зависит от правильного истолкования текста, наконец, многие прикладные и, в то же время, предварительные проблемы — такие, как критика текста, авторизация, датировка и т.д., — все это в конечном счете упирается в необходимость хорошо знать язык писателя, для чего нужно иметь перед собой факты этого языка в доступном обозрении своде.

Разумеется, в этом отношении очень остро ощущается потребность в подобном пособии применительно к Пушкину, национальному гению, изучение которого всегда занимало особенно видное место в русской филологической культуре. К такому словарю будет прибегать исследователь пушкинского стиля, его индивидуального словоупотребления, независимо от того, с какой целью это словоупотребление исследуется, — для того, чтобы лучше понять художественную манеру Пушкина, или же для того, чтобы решить спорный вопрос о принадлежности Пушкину того или иного стихотворения, или для исправления текста в стихотворении, искаженном цензурой или неаккуратной перепиской. К Словарю обратится биограф Пушкина для того, чтобы установить, когда впервые или в каких именно случаях Пушкин назвал то или иное лицо тем или иным именем или эпитетом, например: где у Пушкина встречаются и как распределяются имена типа "Агамемнон" и "арлекин" в применении к Александру I. Невозможно исчислить те положения, при которых не только исследователь, но и вообще квалифицированный читатель Пушкина может нуждаться в том, чтобы быстро и безошибочно установить, в каких случаях Пушкин употребил то или иное слово в том или ином значении, где в произведении Пушкина встречается тот или иной оборот речи, какой смысл принадлежит в текстах Пушкина той или иной грамматической форме и т.д. Для того чтобы оказать помощь как лингвистическому, так и всем прочим видам изучения текстов Пушкина, Словарю придается форма научно разработанного справочника, который приобретает значение и общего путеводителя по текстам Пушкина, практические нужды в котором заранее не могут быть исчислены во всех подробностях. Сказанным определяется общая цель Словаря. А ответом на вопрос о цели Словаря предопределяется и ответ на вопрос о его содержании и структуре. В последнем отношении работа по составлению Словаря исходит из следующих положений.

1. Общим требованием всякого словаря языка Пушкина должно быть включение в него решительно всего лексического материала из текстов Пушкина. Возможные ограничения допустимы только в отношении самого объема привлекаемых текстов, но не в отношении тех или иных категорий слов. Для изучения языка Пушкина, а также и всех тех вопросов, которые связаны с анализом пушкинского словоупотребления, сведения о словах несамостоятельных (предлоги, союзы, частицы) или малознаменательных (слова местоименные) необходимы не меньше, чем сведения об именах и глаголах, а потому и такие слова непременно должны быть взяты на учет во всех случаях своего употребления. Другое дело, что в печатном издании Словаря, по-видимому, невозможно будет поместить до конца исчерпывающий свод ссылок на все места, в которых Пушкин употребил очень часто встречающиеся слова, вроде союза *и* или предлога *в*. Здесь необходимо будет пойти на разумные ограничения, но самая работа по составлению такого свода все равно должна быть осуществлена, хотя бы полностью результаты ее были доступны лишь в виде картотеки. Печатное издание Словаря языка Пушкина вынуждено будет пойти и на другие ограничения (о чем см. ниже), однако первый нерушимый принцип работы над составлением Словаря заключается в том, то на учет берутся все без исключения слова, употребляемые Пушкиным, во всех без исключения случаях их употребления.

2. Что касается самого объема привлекаемых текстов Пушкина, то, несмотря на идеальные стремления к полноте, практическая сторона дела с самого же начала заставила отказаться от включения в Словарь следующих пушкинских текстов: 1) деловых бумаг, выписок, копий, надписей на книгах и тому подобного материала, получившего техническое наименование "Рукою Пушкина"; 2) материалов к Истории Петра I, выписок о "Камчатских делах", а также и некоторых более мелких выписок, конспектов и заметок, предназначенных для задуманных Пушкиным, но не осуществленных им исторических трудов; 3) текстов, которые в новом академическом издании помещены в отделе "Другие редакции и варианты"¹¹.

С точки зрения строго принципиальной три указанных ограничения вряд ли могут быть оправданы полностью. В особенности легко было бы возражать против 2-го и 3-го пунктов этих ограничений, поскольку конспекты из Голикова или Крашенинникова — это не просто выдержки из книг, а переизложение, сделанное самим Пушкиным; а в отделе "Других редакций и вариантов" помещено немало высокоценных художественных образцов пушкинского творчества. Но этим ограничениям и не придается строго принципиального характера. Они продиктованы чисто практическими соображениями, и в первую очередь имеют своей целью не откладывать завершение дела до очень далеких и неясных сроков, а отказ от подобных ограничений в очень сильной степени увеличил бы и без того колоссальный объем работы.

Естественно, что раз уж приходится идти на какие-то ограничения, то они должны касаться текстов черновых, отвергнутых художественной волей автора или не получивших со стороны автора настоящей литературной отделки, как бы ни были ценны эти тексты сами по себе.

3. За основу Словаря кладется текст последнего академического издания. Те не вышедшие до сих пор в свет томы этого издания, в которых заинтересована была редакция Словаря языка Пушкина, были получены ею и использованы в сверстанных и полностью приготовленных для печати листах от редакции академического издания и Издательства Академии Наук СССР¹². Академический текст Пушкина воспроизводится в Словаре языка Пушкина с неукоснительной точностью. Только в тех случаях, когда то или иное чтение академического издания после консультации с редакцией издания окажется опечаткой, разрешается отступление от него.

4. Неукоснительное следование тексту академического издания означает, между прочим, и неукоснительное соблюдение орфографии этого издания. Известно, что орфография академического издания не воспроизводит с точностью орфографию источников пушкинского текста — первопечатных изданий и рукописей, а представляет собой известного рода компромисс между подлинной орфографией самого Пушкина и ныне принятой орфографией. В оценку орфографических правил, принятых редакцией академического издания (см. по этому поводу статьи В.И. Чернышева и Г.О. Винокура*), редакция Словаря входить не может. Но вместе с тем, следуя академическому изданию, она сознательно обрекает свою работу на то, что последняя не может быть надлежащим пособием по изучению орфографии Пушкина. Так, например, по Словарю нельзя будет установить, в каких случаях Пушкин употреблял буквы *ѣ* и *е*, *ѣ* и *ѣ*, окончания *-ой* и *-ый* в именительном падеже единственного числа прилагательного мужского рода и т.п., т.е. нельзя будет по Словарю наводить справки в таких областях орфографии, которые нивелированы в академическом издании. Это, несомненно, наносит ущерб Словарю как пособию в первую очередь лингвистическому. Однако, так как любое другое издание сочинений Пушкина в этом отношении стоит ниже академического, единственный иной выход заключался бы только в самостоятельной сплошной выверке всего пушкинского текста по всем источникам текста — первопечатным изданиям и рукописям, но в редакции академического издания. Легко понять, что предпринимать такой большой труд редакция Словаря не имела никакой возможности, не говоря уже о том, что это затянуло бы работу еще на несколько лет.

*См.: Чернышев В.И. Замечания о языке и правописании А.С. Пушкина (По поводу академического издания) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1941. Разд.: Трибуна. С. 433—461; Винокур Г.О. Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений (ответ В.И. Чернышеву) // Там же. С. 462—494.

5. По своему содержанию Словарь создается как лингвистически препарированный справочник по языку Пушкина. Это означает, во-первых, что Словарь не может ограничиться ни ролью простого словоуказателя, т.е. списком слов с голыми ссылками на места их употребления в тексте сочинений и переписки Пушкина, ни ролью так называемой симфонии или конкорданции, т.е. такого же списка, в котором, однако, ссылки на места употребления слова дополняются цитированием соответствующих контекстов по той или иной принятой форме. Такие словари-указатели и словари-конкорданции пользуются значительным распространением в западноевропейской научно-справочной литературе. И хотя они сами по себе, несомненно, очень полезны, они все же не отвечают той цели, которую инициаторы Словаря считают для себя основной. Именно в подобных словарях нет никаких элементов собственно лингвистической обработки материала, т.е. расположения его по таким рубрикам и категориям, которые делали бы его пригодными для целей научного языкознания.

Вместе с тем, однако, Словарь должен быть построен так, чтобы он не предвосхищал результата специальных исследований по языку и стилю Пушкина, а только облегчал и стимулировал бы их.

6. Имея в виду именно эти последние цели, составители Словаря придают ему следующие структурные особенности:

1) Словарь регистрирует все случаи употребления каждого отдельного слова на всем протяжении сочинений и переписки Пушкина в установленном объеме их текстов, во всех формах слов, имеющих формы словоизменения, и соответственно классифицирует морфологически свой материал. Тем самым Словарь создает предпосылки для обработки полной грамматики языка Пушкина — труда настоятельно необходимого, несмотря на наличие известной работы Е.Ф. Будде*, неудачной по выполнению, хотя и очень интересной и нужной по замыслу.

2) С собственно лексической стороны Словарь ставит себе целью подвергнуть свой материал первичному семасиологическому анализу. Именно: в Словаре должны быть различены основные значения каждого слова, употребленного Пушкиным; отмечены, по возможности, наиболее отчетливые и яркие примеры употребления слова в каждом из указанных значений; выделены устойчивые сочетания слов и фразеологические сращения и т.п., причем весь материал также и в этом отношении соответствующим образом располагается и классифицируется.

*См.: Будде Е.Ф. Опыт грамматики языка Пушкина // Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН. СПб., 1904. Т. 77. № 4—6. Ч. 1: Этимология. Отд. 1: Словоизменение. Вып. 1: Склонение имен существительных. С. I—XXXI; 1—118; Вып. 2: Имя прилагательное. Имя числительное. Местоимение (Склонение этих частей речи). С. I—VI, 1—123; Вып. 3: Глагол. С. I—IV, 1—173.

3) Первичным предполагаемый семасиологический анализ здесь назван в двояком отношении: во-первых, это означает, что он ограничивается рамками русской языковой системы в целом и не ставит себе целью анализ индивидуального пушкинского словоупотребления во всех его стилистических подробностях; во-вторых, это предполагает такую форму семасиологических рубрик, которая не столько стремится к тому, чтобы полно истолковать значения слов, употребляемых Пушкиным, сколько довольствуется тем, чтобы различить их.

4) Последнее не может иметь отношения к таким случаям, в которых словом пушкинского текста обозначается предмет, не известный современному читателю, или в которых слово пушкинского текста вообще употреблено в таком значении, в каком оно сейчас вовсе неупотребительно. Нельзя было бы, например, не указать в Словаре, что слово *васисдас* ("Евгений Онегин", 1; 35, 14) означает известный вид форточки, что слово *растах* ("Записки Моро де-Бразе", т. 10; 326, 36) означает остановку в походе или, например, что слово *педант* в применении к Онегину ("Евгений Онегин", 1; 5, 7) означает не то, что мы привыкли вкладывать в это слово, а человека, щеголяющего своей ученостью*; слово *женообразный* в стихотворении "В начале жизни школу помню я"¹³ ("женообразный, сладострастный, Сомнительный и лживый идеал") означает не "похожий на женщину", а "в образе женщины", "являющийся ею" и т.д. Таких случаев в пушкинском тексте в общем счете будет довольно много. Однако и здесь разъяснение значений подобных слов не может принимать форму развернутых их толкований, как это вытекало бы из требований идеального полного комментария к тексту Пушкина.

7. Идеальным словарем языка Пушкина был бы такой, в котором первичная морфологическая и семасиологическая обработка лексики сочеталась бы с исчерпывающей полнотой цитации, по типу "симфоний" и "конкорданций". В лабораторной стадии работ по Словарю непременно должна быть предусмотрена эта полнота цитации, хотя в окончательном печатном виде Словаря это было бы неосуществимо. Таким образом, необходимо различаются: 1) картотека Словаря и 2) печатное издание Словаря. В последнем предусматривается цитация избранных примеров к разным значениям каждого слова, однако при исчерпывающей полноте ссылок на места, в которых каждое данное слово в каждом данном значении определено; только по отношению к очень часто встречающимся предлогам, местоимениям и союзам (см. п. 1) в печатном издании будет сделано то исключение, что ссылки на места их употребления не будут приведены в исчерпывающем виде

*См.: Бродский Н.Л. Евгений Онегин: Роман А.С. Пушкина. М., 1937. С. 28–31.

(хотя в картотеке все такие ссылки будут сделаны с абсолютной исчерпывающей полнотой).

Необходимо добавить, что исчерпывающая цитация могла бы показаться нужной не только в силу естественного желания придать такому изданию, как Словарь языка Пушкина, качество максимальной полноты. Могло бы также показаться, что такое исчерпывающее приведение всех случаев пушкинского словоупотребления позволило бы вовсе избежать даже тех минимальных аннотаций, какие предполагаются необходимостью различать отдельные значения слова и которые все-таки представляют собой как бы первый шаг комментария к пушкинскому тексту. Между тем даже элементов такого комментария, по возможности, хотелось бы избежать из желания представить материал пушкинского словоупотребления в совершенно объективном виде, не показывая даже тени своего личного понимания пушкинского текста, — так, чтобы материал "говорил сам". Действительно, может показаться, что сама по себе группировка цитат, относящихся к одному какому-нибудь слову, по чисто объективным языковым признакам создает уже вполне беспристрастную картину значений слова в их внутренних отношениях*. Но на самом деле таких объективных языковых примет не существует, а разница двух данных значений слова вовсе не непременно находит себе выражение в собственно языковых свойствах этого слова, т.е., например, в разной способности его в обоих случаях сочетаться с другими словами и т.п. Отправляясь от чисто языковых признаков и их различий, нельзя с необходимостью и уверенностью прийти к значениям слова и их различиям. Вообще можно считать несомненным, что в определении значений слова путь от языковых примет к лексическим значениям — это путь методологически ложный и что определение значений должно осуществляться "изнутри", исходя из понимания смысла написанного.

Убедившись, после некоторого периода разнообразных опытов, что никакие классификации по формам словосочетания и фразеологическим признакам не могут заменить расположения материала по значениям слова, как они выясняются из толкования текста, и что толкования значений слова, таким образом, все равно избежать нельзя, — инициаторы Словаря тем легче приняли неизбежность того, что в печатном издании Словаря не будет приведен весь свод пушкинских словоупотреблений полностью.

8. Кроме морфологического и семасиологического моментов, определяющих слово как лингвистическую единицу, при расположении материала в Словаре должны быть приняты еще во внимание: 1) момент жанровый и 2) момент хронологический. Первое

*См.: И.С.И. [Ильинская И.С.] Словарь языка Пушкина // Изв. Отд. лит-ры и яз. АН СССР. 1945. Т. 4. Вып. 5. С. 209—211.

из этих требований состоит в том, что система расположения материала должна учитывать разницу между стихотворными и прозаическими произведениями Пушкина, между его художественными произведениями и не художественными, с дальнейшими дроблениями внутри каждого из этих разделов. С другой стороны, необходимо учитывать также хронологическую последовательность в расположении материала внутри принятых жанровых группировок.

9. В соответствии со всем сказанным выше Словарь языка Пушкина по своему содержанию должен представить собой следующее.

Словарь должен содержать алфавитный список всех слов, засвидетельствованный в основном тексте собрания сочинений Пушкина по академическому изданию. При каждом слове, имеющем формы словоизменения, эти формы указываются исчерпывающим образом, причем так, чтобы было видно, в каких местах пушкинского текста каждая из этих форм употреблена. Далее, в очень кратких и, по возможности, точных выражениях делаются нужные разъяснения относительно значений слова (объяснение неупотребительных сейчас слов, указание различий в значениях слова). Каждое из значений слова иллюстрируется, по возможности, тщательно подобранными примерами, но, независимо от числа примеров все места пушкинского текста, в которых употреблено данное слово в данном значении, указываются в ссылках. Эти ссылки, кроме случаев, предусмотренных в п. 7, имеют исчерпывающий характер. Примеры и ссылки располагаются с учетом жанрового и хронологического моментов.

Так определяются цель Словаря языка Пушкина и его структура. Остается осветить вопрос о том, как организована работа по составлению Словаря и в каком состоянии она находится в настоящее время.

III

Создание Словаря языка Пушкина, как определены его задачи и форма до сих пор сказанным, в первую очередь предполагает наличие картотеки, в которой исчерпывающим образом были бы зарегистрированы все случаи пушкинского словоупотребления в отношении каждого слова всех пушкинских текстов. Инициаторы Словаря определили для себя эту задачу как работу по составлению словоуказателя к Пушкину. Надлежало найти наиболее удобную и наиболее близко отвечающую намеченным целям форму словоуказателя и самой работы по его составлению. Эта сторона дела подробно разъяснена в специальной инструкции по составлению словоуказателя, печатаемой ниже¹⁴. Здесь подчеркиваются лишь следующие важнейшие особенности этой работы.

1) Словоуказатель составлялся не сразу для полного собрания сочинений Пушкина, а по отдельным его произведениям или их циклам. Таким образом было получено известное количество картотек,

которые в процессе дальнейшей работы, в известный ее момент, сливались в общее целое.

2) В связи с этим возникла возможность значительно упростить самый процесс регистрации слов на карточках. В свое время в работе Пушкинского семинария проф. С.А. Венгерова предполагалось заведение особой карточки для каждого слова пушкинского текста, сколько бы раз это слово в тексте ни встретилось*. Так, например, в 1-й песне "Полтавы" союз *и* встречается 103 раза. Если исходить из способа, предлагавшегося в венгеровском семинарии, то для регистрации этих 103 случаев употребления союза *и* потребовалось бы 103 карточки. Надо было во что бы то ни стало избежать этой громоздкой картотеки. С этой целью был принят во внимание метод, предложенный в свое время И.А. Бодуэном де Куртенэ**, который, однако, удалось сделать еще более простым. Суть этого упрощения заключается в том, что с первой же карточки, с которой начинается работа, каждая карточка сразу становится на свое алфавитное место, а перед тем как заносить на карточку очередное слово пушкинского текста, наводится справка в уже существующей к данному моменту картотеке, значит в ней это слово или нет. Если не значит, то на данное слово заводится карточка. Если уже значит, то в соответствующей карточке прибавляется новая ссылка. Таким образом, в каждый данный момент обработки данного произведения все случаи употребления одного и того же слова оказываются уже механически собранными.

3) За единицу расписывания по карточкам принимается слово в данной его форме, так что, например, слово *дом* и слово *домом*, слово *бегу* и слово *бежит* заносятся каждое на разные карточки. Вопрос о том, какие слова считаются разными словами и какие разными формами одного и того же слова, а в связи с тем и правила расстановки карточек внутри форм одного слова разъясняются в инструкции.

Словоуказатель составлялся по мере выхода в свет очередных томов академического издания. К настоящему времени словоуказателем охвачено собрание сочинений и писем Пушкина за исключением 15-го и 16-го томов (письма с 1832 года). Как уже указано, работники Словаря имели возможность пользоваться чистыми корректурными листами издания. Кроме того, журнальные и примыкающие к этому жанру сочинения Пушкина пришлось обработать по предшествующему полному изданию сочинений Пушкина ("Academia", 1936, т. 5), ввиду очень большого замедления в подготовке к изданию 11-го и 12-го томов академического собрания сочинений Пушкина.

Два последних тома писем пока не обработаны вследствие значительной задержки их в производстве. Ясно, таким образом, что в момент печатания этой книги в распоряжении Института русского

*См.: Программа составления Словаря Поэтического языка Пушкина. С. 3—4.

**См. об этом: Словарь языка Пушкина // Лит. наследство. № 16—18. С. 1168.

языка АН уже есть исчерпывающий словоуказатель, охватывающий почти целиком полное собрание сочинений Пушкина (свыше полумиллиона случаев словоупотребления). То, что пока не сделано по словоуказателю, будет доделано в самое ближайшее время, как только будут получены последние материалы от редакции академического издания сочинений Пушкина.

Необходимо здесь подчеркнуть значение того факта, что картотека-словоуказатель к Пушкину представляет собой уже достигнутый этап в истории создания Словаря языка Пушкина. Эта картотека уже сама по себе представляет определенную научную ценность благодаря тем справочным возможностям, которые она предоставляет исследователям русского языка и творчества Пушкина. Правда, вероятно еще не скоро, эта картотека перестанет быть документом уникальным. Необходимо, однако, уже и сейчас предвидеть, что в нужное время непременно придется сдублировать эту картотеку, применив для этого более совершенные технические средства, чем те, которыми удалось воспользоваться в процессе ее составления. Так, например, только часть карточек в картотеке выполнена тушью; писаны карточки разнообразными почерками, а не библиотечным, как хотелось бы; в результате сплошной выверки, которой была подвергнута картотека, на них неизбежными оказались поправки и разные пометки рабочего характера; самые карточки в картотеке — разного цвета и т.д.; между тем ясно, что такой картотеке должен быть придан характер документа чрезвычайно долговечного и "музейного", что может быть достигнуто только снятием с нее полной, по возможности технически совершенной копии в более или менее близком будущем — после окончания работ по составлению Словаря языка Пушкина.

Но словоуказатель к текстам Пушкина — это только первый этап в работе над Словарем. В качестве следующего, как совершенно неизбежная задача, возникла необходимость создания полной конкорданции к Пушкину, т.е. выписка цитат ко всем без исключения зарегистрированным в картотеке случаям словоупотребления.

Выше говорилось уже о том, что конкорданция не может сама по себе удовлетворить те цели, которые возникают перед Словарем задуманного типа. Сказано было также о том, что напечатание полного свода всех цитат ко всем случаям пушкинского словоупотребления в настоящее время — задача практически невыполнимая. Однако без конкорданции, как рабочего этапа на пути к созданию Словаря, обойтись совершенно невозможно. Составителю данной словарной статьи, посвященной, например, слову *ходить* или *изба* и т.д., все равно необходимо иметь перед собой все соответствующие контексты, без исчерпывающего свода которых невозможно судить, какие значения данного слова различаются и представлены в пушкинском словоупотреблении. Таким образом, составителю данной словарной статьи все равно пришлось бы составлять такой свод контекстов для

себя, потому что дело идет не о 5–6 примерах, которыми, пожалуй, еще можно было бы пользоваться сразу, держа их в памяти или заложив соответствующие страницы в книгах, а о таком количестве примеров, которое исчисляется многими десятками, а может быть, и сотнями. А в таком случае удобнее и экономичнее уже заранее распечатать все случаи словоупотребления, чтобы свод их был в руках составителя в готовом виде к моменту оформления словарной статьи.

Так определилась вторая стадия работ над Словарем.

К моменту печатания этой книги задача эта выполнена примерно на 80 % по отношению к готовой части словоуказателя.

Но далее возникла необходимость также и в сплошной выверке изготовленных частей словоуказателя и конкорданции. Опыт показывает, что даже самое внимательное отношение к своим обязанностям со стороны картописателей не гарантирует полной безошибочности их работы. Для того, чтобы сделать картотеку, служащую фундаментом будущего Словаря, по возможности безупречной, была предпринята полная проверка картотеки, от слова к слову, от ссылки к ссылке, от цитаты к цитате. Была разработана соответствующая система пометок, наносимых на карточки и на рабочие экземпляры сочинений Пушкина, которая сразу позволяет видеть, проверено ли данное место картотеки или нет. Все обнаруженные таким путем погрешности тут же подверглись нужным исправлениям. Эта третья стадия в работе над Словарем к настоящему моменту осуществлена примерно на 50–60 % к готовой ее части.

Наконец, в качестве четвертой задачи в работе над Словарем определилась необходимость слияния частных картотек, посвященных отдельным произведениям Пушкина или отдельным их циклам, в одну общую, сводную картотеку, объединяющую в себе все данные по всей совокупности сочинений Пушкина. Такое слияние, естественно, не может быть осуществлено до тех пор, пока не будет закончена проверка словоуказателя, так как проверять словоуказатель слово за словом по отдельным произведениям гораздо легче, чем по совокупности их. Тем не менее отдельные опыты слияния картотек уже сделаны. Так, например, слиты в одну цельную картотеку картотеки южных поэм. Выработан порядок, по которому слияние картотек в одну общую осуществляется этапами, в порядке букв алфавита, по мере изготовления соответствующих частей текста Словаря.

Словоуказатель, свод цитат, проверка и слияние – таковы четыре этапа работы над Словарем языка Пушкина, имеющие характер подготовительный, т.е. ставящие себе целью создать материальную основу Словаря. Самое составление словарного текста – есть пятая и уже непосредственная задача всего предприятия в целом. О том, что должен представить собой самый текст Словаря, было сказано уже достаточно, а образцы этого текста читатель найдет вслед за этой вступительной заметкой¹⁵. Здесь остается только упомя-

нать, что составление текста Словаря в точном смысле невозможно, пока не будут полностью закончены подготовительные работы к этому по всем намеченным выше четырем этапам. Однако в предвидении недалекого конца этих подготовительных работ уже сейчас необходимо отдать себе полный отчет в многочисленных подробностях, с разработкой которых связано написание словарных статей. Именно с этой целью — заблаговременно выработать технику и приемы составления словарной статьи будущего Словаря, вовремя учесть все мельчайшие требования, которые предъявляются к составителям Словаря, — и составлены помещаемые ниже образцы словарных статей. Материалом для них послужила картотека в нынешнем ее виде, т.е. не абсолютный, исчерпывающий свод пушкинских словоупотреблений, а та часть этого свода, в сущности уже очень недалекая от завершения, какая налицо в Институте русского языка в момент составления настоящего издания. Уже на основании этих образцов была выработана и издаваемая ниже Инструкция по составлению словарной статьи, которой в дальнейшей работе придается значение руководящего документа. Нет сомнения, что дальнейшее расширение опыта заставит впоследствии внести известные поправки и уточнения в эту Инструкцию. В том виде, в каком она издается сейчас, она представляет собой наиболее полное обобщение опыта по созданию пушкинского Словаря, мыслимое в настоящих условиях¹⁶.

Первоначальная редакция издаваемых образцов и Инструкции по составлению словарной статьи была подвергнута обсуждению на специальном совещании, происходившем 30 и 31 января 1947 года в Институте русского языка в Москве. Составители настоящего издания приносят глубокую товарищескую благодарность следующим лицам, принявшим участие в названном совещании и поделившимся своими критическими замечаниями, которые заставили составителей еще раз пересмотреть приемы своей работы и внести в них много исправлений и, как они смеют надеяться, улучшений: чл.-корр. АН СССР проф. С.Г. Бархударову, канд. филологических наук Г.П. Блоку, проф. С.М. Бонди, академику В.В. Виноградову, Т.Г. Зенгер, доц. Н.В. Измайлову, доц. С.И. Ожегову, проф. М.Н. Петерсону, доц. Н.С. Поспелову, проф. Б.В. Томашевскому, проф. М.А. Цявловскому, проф. А.Б. Шапи-ро. Составители приносят также благодарность действительному члену Академии педагогических наук Д.Д. Благому, академику С.П. Обнорскому и чл.-корр. АН СССР В.И. Чернышеву, сделавшим свои замечания в письменном виде.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. также: *Биларский П.С.* Предложение о приглашении преподавателей русской словесности к составлению словарей русских писателей // Журнал министерства народного просвещения. СПб., 1863. Т. 120. Декабрь. С. 641—644.

² См.: *Грот Я.К.* Словарь к стихотворениям Державина (Азийский — Ячея). С. 356—444.

³ См. с. 156, где речь идет о трех главных типах словарей: 1. Словарь, задача которого изучение языка писателя. 2. Словарь, задача которого изучение личности писателя. 3. Словарь, задача которого состоит в комментариях к содержанию произведений писателя.

⁴ Имеются в виду: издание Императорской Академии Наук (СПб.), начатое Л.Н. Майковым в 1899 году и так и не вышедшее в свет полностью (второй том вышел в 1905 г.) и "Переписка Пушкина" в трех томах под редакцией В.И. Саитова (первый том вышел в 1906 г.).

⁵ Там же С.И. Бернштейн указывает на то, что этот вопрос обсуждался в отделении Российского языка и словесности (с. XXXV—XXXVI).

⁶ В настоящее время ни в ЦГАЛИ, ни в Пушкинском Доме, куда Литературный Музей в разное время передавал материалы по Пушкину, названные картотеки не значатся.

⁷ Указание на авторство заметки см.: *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР*. М.; Л., 1936. № 2. С. 457.

⁸ Этот словарь не был опубликован.

⁹ Имеется в виду издание: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1931 и последующие переиздания, т.е. охват материала в пределах лирических стихотворений, поэм, "Евгения Онегина" и драматургии.

¹⁰ См. об этом: *Словник Пушкинской энциклопедии: Проект*. М., 1976. С. 1.

¹¹ Лексикографическое описание слов, входящих в "Другие редакции и варианты", было осуществлено позже. См.: *Новые материалы к Словарю А.С. Пушкина*. М., 1982.

¹² К моменту составления "Проекта Словаря языка Пушкина" еще не вышли в свет тома: 2₁, 2₂, 3₂, 5, 7, 8₁, 11, 12, 15—17.

¹³ , 254—255.

¹⁴ См.: *Винокур Г.О.* Словарь языка Пушкина // *Проект Словаря языка Пушкина*. М., 1949. С. 53—82.

¹⁵ См.: *Проект Словаря языка Пушкина*. С. 28—49.

¹⁶ См.: *Проект Словаря языка Пушкина*. С. 85—111.

МАЯКОВСКИЙ — НОВАТОР ЯЗЫКА

Эта книга появилась в военные годы, что сделало ее, по выражению автора статьи "Стилистические взгляды Г.О. Винокура и филологическая традиция" Ю.И. Минералова, отражением "фрагмента целостной культурной концепции, характерной для специфической духовной атмосферы тех лет" (Уч. зап. Тартуского ун-та 573: Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1981. С. 126), которая стимулировала исследования, обращенные к активному новаторскому началу в русской культуре (и, в частности, в русской поэзии).

С точки зрения личных научных интересов автора эта книга также отражает фрагмент целостной концепции, на этот раз собственно филологической. Во-первых, занятия Маяковским были для него не случайными. Первой работой Г.О. Винокура, появившейся в печати в 1916 году, была рецензия на поэму Маяковского "Облако в штанах" в сборнике "Московские мастера". Если иметь в виду не поэтические вкусы автора, а его заинтересованность в поэтическом явлении, требующем научного осмысления, то эти занятия, с известной стороны, можно считать столь же показательными, как и занятия Пушкиным (см. его статью "Поэзия и наука" в альманахе поэзии и критики "Чет и нечет", вышедшем в 1925 году).

В своем (начатом, но так и неоконченном) жизнеописании Г.О. Винокур рассказывает об одной из последних встреч с Маяковским: "Мы встретились на Петровке и пошли рядом.

— Ну как, — спрашивает Маяковский, — кого из поэтов Вы теперь любите?

— Я ответил вызывающе: Тютчева.

— А я, — говорит Маяковский, — Светлова.

Этого имени я тогда еще не знал. — Будто хороший поэт? — спросил я с недоверием.

— Замечательный!

Должен сознаться, что Тютчев и сейчас мне кажется лучше Светлова, в чем очень мило со мной согласился сам Светлов, когда я ему недавно рассказал, при каких обстоятельствах впервые услышал его фамилию".

Г.О. Винокур живо откликнулся на новые поэтические течения 10—20-х годов, писал в ЛЕФ, с членами которого его связывали и дружеские и профессиональные отношения. Правда, интерес к футуризму к середине 20-х годов у Г.О. Винокура уже ослаб. Сохранилось его шутовское замечание на полях второго тома полного собрания сочинений Маяковского (М., 1939. С. 662), где приведены слова О.М. Брика о соглашении между ЛЕФом и МАПП в 1924 году, которое "откололо от "Лефа" эстетствующих интеллигентов...": "имею в виду и я!"

К 1923—1925 годам относятся его работы о языке футуристов, напечатанные в ЛЕФе (№ 1. 1923) и в книге "Культура языка" (М., 1925 и 1929). В 1924 году Г.О. Винокур опубликовал статью о В. Хлебникове (Русский Современник. № 4). И таким образом, он оставался верным своему главному предмету в изучении языка художественной литературы — поэзии и был неравнодушным свидетелем, а также участником процессов, знаменовавших ее развитие.

Во-вторых, как раз в этой книге с наибольшей отчетливостью проведена и практически доказана способами анализа материала мысль, которую Г.О. Винокур считал для разрабатываемой им теории поэтического языка одной из кардинальных — различение понятий "язык писателя" и "стиль писателя" (см. работы, включенные в первый отдел настоящего издания). Характерно, что уже в самых начальных набросках к задуманному исследованию, хранящихся в архиве ученого, основным положением выставлялось следующее: "Маяковский был новатором языка в двух отношениях: 1) в отношении поэтического стиля; 2) в отношении самого языка русской поэзии". И "правильная оценка языкового изобретательства Маяковского", — указывается далее, — должна исходить из того, что употреблявшиеся им слова и обороты речи были обусловлены его стилистической реформой и в ней находят свое оправдание. А так как общие методы пользования словом в поэзии, провозглашавшиеся Маяковским, непосредственно вытекают из идейного и худо-

жественного мирозерцания, воплощенного в его произведениях, то тем самым и языковые новшества Маяковского оказываются подчиненными содержанию его поэзии. Эти новшества — не самодовлеющие эксперименты, а найденные Маяковским адекватные средства выражения для его поэзии". Такой взаимозависимостью Г.О. Винокур объясняет и самый тип языкового новаторства поэта, подчеркивает его "ограничительный" характер по отношению к общему языкотворческому фону поэзии футуризма: если футуристы создавали "свой" поэтический язык вопреки языковой традиции, то Маяковский избрал такой метод, который состоял в употреблении того, что "дано в наличной традиции как скрытая возможность и намек" (с. 328), и был основан главным образом на словообразовательных потенциях русского языка.

Именно по признаку наличия или отсутствия стилистической задачи, которую призвано выполнить языковое новаторство, автор книги противопоставил Маяковского Хлебникову и другим футуристам. Последние искали нового языка искусства потому, что старый (олицетворявшийся символизмом) их не удовлетворял с эстетической точки зрения. Маяковский же искал необходимого ему сближения со сниженной стихией городской разговорной речи, с языком улицы, которому, как и языку поэзии, "свойственно повышенное, интенсивное переживание языковой формы" (с. 400). Это качество неофициально-бытовой речи, подмеченное Г.О. Винокуром (отчасти, вслед за Ш. Балли) на русской почве — и не только в связи с поэтикой Пушкина и Маяковского — чуть ли не впервые, теперь обсуждается очень широко. Связывая его прежде всего с устной формой речи, Г.О. Винокур увидел в последней источник языкового новаторства Маяковского ("громкое" устное слово улицы сливается с языком плаката, с социальным накалом его стилистики, его экспрессии). Отсюда и идет критическое отношение Г.О. Винокура к языкотворчеству Хлебникова (и трудно было бы ожидать другого от языковеда-стилиста, считавшего образцом поэтического новаторства — стилистическое без языкового), но вовсе не от желания столкнуть "примерного" Маяковского с "отпетым" Хлебниковым, как это звучит в книге В.П. Григорьева "Грамматика идиостиля. В. Хлебников" (М., 1983. С. 52).

Наметив указанную связь между стилистическими задачами, которые ставил перед собой Маяковский, и языковыми средствами, которыми он их решал, автор книги посвятил ее только второму вопросу, и это был для него выбор принципиальный. Сопоставляя языковое новаторство Маяковского со стилистическим новаторством Пушкина, обходившегося, в иных исторических условиях, без новаторства языкового, Г.О. Винокур как бы разводит эти проблемы по разным ведомствам с чисто методологической точки зрения и подчеркивает собственно лингвистическое содержание предлагаемого им анализа языка Маяковского как факта русской речи (ср. противоположно поставленную задачу работой о наследстве 18 в. в стихотворном языке Пушкина), редуцирующего все то, что относится к истории употребления языковых средств в многообразных художественных целях, т.е. к исторической и поэтической стилистике.

Собственно же лингвистический анализ, предложенный Г.О. Винокуром, — и это в-третьих, — строится в соответствии с теми вопросами, которые занимали его и безотнositельно к поэтике и стилистике. В последние годы жизни он вернулся к грамматической интерпретации категорий словоизменения и словообразования. Здесь следует назвать такие работы, как "О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии" (Сб. статей по языковедению: Труды МИФЛИ. М., 1939. Т. 5); "Формы слова

и части речи", написана в 1943 году (Избранные работы по русскому языку. М., 1959); "Чередование звуков и смежные явления в современном русском языке (Отрывок из лекций по русскому словообразованию)", которая была напечатана в 1947 году (Доклады и сообщения МГУ. Вып. 2) и содержала материал спецкурса, читанного Г.О. Винокуром в 1944—1946 годах. Посвященные специально русскому языку или обращенные к проблемам общего языкознания, эти работы способствовали окончательному формированию словообразовательной концепции Г.О. Винокура, которая нашла отражение в широко известной его статье "Заметки по русскому словообразованию" (Изв. ОЛЯ АН СССР. 1946. Вып. 4). Она оказала решающее влияние на развитие современного словообразования (см. работы Е.А. Земской, Р.М. Цейтлин, И.С. Улуханова, В.В. Лопатина), поскольку ею было предусмотрено выделение указанной научной области в отдельную дисциплину семасиологического цикла. Этому во многом способствовали исследованные Г.О. Винокуром факты поэтических преобразований, осуществлявшихся в рамках слова. Прочитанный им в МГУ (1944) доклад "Жизнь слова" был построен как на фактах истории литературного языка, так и на фактах поэтического словоупотребления, и это помогло ему показать, что системный подход к лексике, вряд ли в то время совпадавший с традиционными методами ее исследования, имеет словообразовательные истоки и философско-семасиологическое развитие (ЦГАЛИ).

Наблюдения Г.О. Винокура над языком Маяковского, имея актуальный и прогнозирующий характер, активизировали интерес исследователей к "грамматике поэзии", в частности в ее словообразовательных аспектах. Проблема индивидуальных поэтических преобразований стала после книги Г.О. Винокура особенно популярной (применительно к Маяковскому она получила, например, разностороннее развитие в работах Э. Хан-Пиры). Особое внимание специалистов по словообразованию и лексикологии привлекло понятие "потенциального" слова, в том виде, в каком его сформулировал в книге о Маяковском Г.О. Винокур: "В каждом языке, наряду с употребляющимися в повседневной практике словами, существуют, кроме того, своего рода "потенциальные слова", т.е. слова, которых фактически нет, но которые могли бы быть, если бы того захотела историческая случайность" (с. 326). Тем, что подобное слово "придумал" и употребил Маяковский или кто-либо другой, его судьбу изменить нельзя. Слово *китиха* от *кит* есть у Маяковского, но его нет в системе языка, тогда как *слониха* исторически существует.

Окказиональное слово превращает форму в знак, используемый в эстетической функции. Следовательно, слово поэта — само, со своей внутренней формой — является знаком искусства. Маяковский, переводя, например, слово из одного класса слов (неизменяемый) в другой (изменяемый — "точка, точка, две тире") или меняя его признаки внутри одного класса (например, род, число в классе изменяемых слов — "Обезьян. Смешнее нет. Что сидеть, как статуя?! Человеческий портрет, даром, что хвостатая"), или применяя другие, инвентаризированные Г.О. Винокуром, приемы, — обеспечивает требуемый эффект уже одним тем, что инновация сама по себе значима стилистически. Слово же, имеющее стилистическое значение, особенно восприимчиво к функциональному перерождению.

Г.О. Винокур подчеркивает, что Маяковский стремился к выделению слова, к его освобождению от синтаксических зависимостей, т.е. "к своеобразному преодолению синтаксиса" (с. 365). Ср. т. наз. парцелированные именит. падежи ("Мотоцикл. Толпа. Сыщик, Свисток"); наделение сходной синтаксической функцией слов разных морфологических классов ("Скрипка и немножко нерено"). Это же явление автор книги видит в

фразеологических "выражениях", квалифицируемых им как семантические параллели к синтаксическому целому: слово в фразе и слово в выражении (с. 76, 99). Слова раздвигаются, удваиваются; фразеология контаминируется ("Дорога до Ялты будто роман: все время надо крутить"; "Если зуб на кого — отпилим зуб").

Установка на лингвистический анализ отдельного слова, сообразно типу языкового новаторства Маяковского, привела к тому, что излюбленная тема стиховедческих штудий Г.О. Винокура — связь языка и стиха, обнаруживаемая преимущественно в синтаксикометрических и синтаксико-ритмических отношениях, реализуется здесь как соотношение стиха и слова в прямом лексическом понимании последнего, а не в метафорическом, как это сформулировано в названии другой работы ("Слово и стих в "Евгении Онегине"). Новое слово требует новой стиховой формы — такой, в которой оно должно получить возможность предстать как отдельное синтаксическое целое, явить пример актуализации его самостоятельных, лишенных текстовых подпорок потенций.

Общий вывод, сделанный автором книги на основе исчерпывающего анализа материала, особенно поучителен и, будучи отражением общей культурной концепции (о которой шла речь выше), не кажется неожиданным: "...такого рода творчество — традиционно, но не в смысле прямой преемственной зависимости от тех или иных ближайших или отдаленных традиций, а в том смысле, что оно служит как бы постоянным напоминанием исходных начал данной словесной культуры и постоянным возвращением к ним, но в современной и злободневной форме" (с. 380).

Печатается с незначительными сокращениями по первой публикации: Винокур Г. Маяковский — новатор языка. М., 1943. Переведена на немецкий язык: Vinokur G.O. Majakovskij als Sprachneuerer. München, 1967 // Slavische Propyläen. B. 34 (предисловие Д. Чижевского).

Цитаты унифицированы по изданию: Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1939—1949. Обозначение томов римскими цифрами сохранено.

Глава первая

Проблема

§ 1. У Маяковского никогда не было читателей равнодушных. Им или восторгались, или возмущались. Такое по преимуществу страстное отношение к Маяковскому естественно объясняется как самим содержанием его поэзии, поэзии прежде всего — неравнодушной, так и всей литературной биографией поэта — бунтаря, ниспровергателя на веру принятых или мнимых авторитетов, "горлана", по его собственному определению. Но был также один важный частный повод во всем том, что определяло собой отношение читательской среды к Маяковскому. Это — язык его поэзии. И он также служил предметом то восторгов, то хулы. Иным этот язык казался смелой революционной ломкой самых основ русской речи, осуществленной реформой языка. Другие воспринимали его как порчу и гибель той культурной традиции, какая была создана из русского языка нашей классической литературой XIX столе-

тия. Но этим эмоциональным оценкам языка Маяковского до сих пор не противопоставлен достаточно трезвый, более или менее систематизированный анализ самих по себе фактов русской речи, какие заключаются в текстах Маяковского. Говорить следует не только о том, какие забавные и дикийные частности попадают в язык поэзии Маяковского, и совсем не о том, "хорош" или "дурен" язык этой поэзии в прямолинейном и плоском смысле подобных квалификаций, а прежде всего о том, что же такое язык Маяковского, хотя бы и постигаемый в упомянутых дикийных его проявлениях, как объективное явление русского языка, в чем сущность и истоки этого явления?... Исследователи русского языка и его истории с глубоким чувством удовлетворения наблюдают, что признание непреходящей духовной ценности русского языка, как лучшего выражения русской национальной самобытности, стало прочным и неотъемлемым достоянием нашего культурного обихода. Долг филологической науки заключается в том, чтобы раскрыть конкретное содержание этого общего тезиса в объяснении отдельных фактов русского слова. Проблема Маяковского, в которой так много острого и злободневного, не совпадающего с привычными представлениями о русском классическом языке, не может быть обойдена на этом пути, а решение ее прежде всего требует собственно лингвистического анализа материала. Опыт такого анализа и предлагается в этой небольшой книжке.

Этот опыт не претендует на полное и исчерпывающее решение проблемы; скорее он лишь намечает пути к ее решению. В соответствии с этим он и не стремится к тому, чтобы представить язык поэзии Маяковского как цельную и законченную систему. Он ограничен исследованием того, что больше всего обращает на себя внимание в языке Маяковского, — именно тех фактов его языка, которые по тем или иным основаниям воспринимаются как продукт творческого новаторства. Языковое новаторство Маяковского не есть продукт одной лишь словесной игры. У него есть свои прочные основания в специфических особенностях поэтического мировоззрения Маяковского, в самом стиле его поэзии. Иными словами, отдельные явления языка Маяковского, отмеченные печатью творческого новаторства, предстают в его поэзии мотивированными, они оправданы соответствующим художественным заданием. Естественно поэтому, что вопрос об общем смысле языкового новаторства Маяковского, о том типе поэзии, который им обслуживается, не мог быть обойден в этой работе и посильный ответ на него дан в дальнейшем. Тем не менее в своем основном содержании предлагаемая работа есть работа собственно лингвистическая, т.е. исследующая факты языка Маяковского не в многообразии и полноте их литературно-художественных функций, а сами по себе, именно как факты русской речи. Поэтому же в моей работе нет истории языка Маяковского: она возможна только как история литературного употребления средств языка, а эту

задачу, разрешение которой лежит на обязанности поэтики и литературоведения, но непременно предполагает предварительный собственно лингвистический анализ, здесь я от себя отстраняю.

Предлагаемая работа ограничена в своем задании также и в том отношении, что оставляет в стороне очевидную связь между языком Маяковского и его стихом. Это ограничение в значительной мере вынуждено внешними обстоятельствами, но и у него есть свое методологическое оправдание. Не может быть сомнений в том, что совместный анализ языка и стиха¹ мог бы гораздо более отчетливо представить технически-материальные условия появления того или иного языкового новообразования в тексте Маяковского. Как указано в общей форме ниже, существует неразрывная связь между особенностями синтаксического построения стихотворной речи Маяковского и ее ритмикой, так что, в сущности, ритм и синтаксис Маяковского на каждом шагу объясняют друг друга. Нечего и говорить о громадном значении рифмы для понимания языка Маяковского, — сам поэт отмечал это в своих профессиональных заметках (см. "Как делать стихи" и др.)². Но все эти справедливые положения и очевидные предпосылки не избавляют все же исследователя от обязанности дать также собственно лингвистическое истолкование явлениям языка Маяковского, независимо от того, что в данном отношении подсказывается со стороны стиховедения. По необходимости оставляя здесь в стороне задачу синтетического изучения языка Маяковского, — изучения, в котором проблемы языковедения и стиховедения, а также литературоведения в широком смысле слова должны быть слиты в одно гармоничное целое, — в данную минуту я сосредоточиваю свое внимание на первой из этих проблем, собственно лингвистической.

§ 2. Выражению "языковое новаторство" в предлагаемом опыте придается совершенно общий смысл. Быть новатором в языке — значит сознательно и намеренно употреблять в своей речи такие средства языка, какие представляются не существующими в данной языковой традиции, в данных условиях общения через язык, и, следовательно, новыми, небывалыми. Практически новаторство осуществляется в языке по-разному. Но сначала необходимо установить различие между собственно языковым новаторством и новаторством стилистическим. Последнее наблюдаем в тех случаях, когда речь идет об обновлении круга языковых средств, прикрепленных нормой употребления к определенному стилю речи, независимо от того, что представляют собой эти средства с точки зрения их собственной материальной организации. В этом случае реформируется еще не сам по себе язык, а только стиль языка, т.е. известная норма языкового употребления. Пушкин в черновой заметке 1827 года писал: "Французы доньше еще удивляются смелости Расина, употребившего слово *pavé*, помост. Et baise avec respect le pavé de tes temples. И Делиль гордится тем, что он употребил слово *vache*... Жалка участь поэтов (какого б

достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!"³ Стилистическое новаторство есть акт борьбы против того, что новатором оценивается именно как предрассудок вкуса. Слово, запрещаемое традицией к употреблению в образцовом литературном стиле речи, вводится в литературную речь вопреки господствующему вкусу и в результате приобретает литературные права. Так осуществляется реформа литературного стиля речи. Роль, выпавшая на долю Пушкина в судьбе русской литературно-художественной речи, — лучший пример такого стилистического новаторства, притом новаторства, практически успешного и исторически оправданного. Так, после Пушкина выбор слов и форм для поэтического употребления перестал зависеть от твердых жанровых примет произведения, как это было в XVIII веке, и вместе с тем значительно расширилась самая возможность такого выбора, так как правами литературности были наделены средства обиходной и народной русской речи, вроде *гривенник* в "Медном всаднике", *хоть плюнуть да бежать* в глубокомысленном лирическом стихотворении о городском и сельском кладбищах⁴ и т.д. Но, несмотря на сказанное, в сочинениях Пушкина тем не менее не встретим ни одного нового русского слова, ни одной небывалой русской формы. Новаторство собственно языковое Пушкину свойственно не было.

Языковым новаторством следует называть именно изобретение таких языковых средств, которые не даны непосредственно наличной традицией и вводятся как нечто совершенно новое в общий запас возможностей языкового выражения. Такое новаторство может порождаться различными причинами. В частности, в пределах литературы прямым для него поводом может служить особый тип стилистического новаторства, например такой, который ставит себе целью обновить поэтический словарь не только при помощи разного рода запрещенных слов (ср. ироническое замечание Маяковского: "Соловей" можно — "форсунка" нельзя, II, 468), но также при помощи слов, вовсе не существующих в употреблении, например у Маяковского такие слова, как *всехный*, т.е. "принадлежащий всем" (VI, 99), *набожка*, т.е. "набожная женщина" (II, 317), *складбищась*, т.е. "собравшись в виде кладбища" (VII, 24) и т.п. Таким образом, стилистическое новаторство и языковое новаторство, хотя и не непременно предполагают свое совместное проявление, не противоречат сами по себе одно другому. Стилистическое новаторство может порождать новаторство собственно языковое, как это и было у Маяковского, но может обходиться и без него, как, например, у Пушкина. С другой стороны, возможно и такое языковое новаторство, которое порождено не стилистическими, а совершенно иными побуждениями, как, например, у Хлебникова.

§3. Однако и собственно языковое новаторство возможно различное. Так, например, есть существенная разница, именно в отношении их новаторского смысла, между словом *еуы*, которое употреблял

Крученых (в значении "лилия")⁵, и словом *всехный*, которое употреблял Маяковский. Разница здесь заключается в том, что в первом из этих случаев новым, небывалым является самый подбор звуков речи, как носитель материального значения слова, тогда как во втором случае заново изобретена лишь комбинация таких звуко сочетаний, которые, вместе с своими значениями, уже заданы традицией. Формальный признак прилагательного *-ный* и превращенное в основу слово *всех*, порознь взятые, даны Маяковскому традицией, и лишь объединение этих двух элементов в небывалую форму *всехный*, по образцу существующего в просторечии и диалектах *ихный*, есть акт языкового новаторства*. Сделанное противопоставление имеет целью указать, что не все в языке с одинаковой степенью легкости может быть предметом новаторского изобретения. Последнее находит известную преграду в самих по себе естественных условиях жизни человеческого языка. Так, почти невозможно представить себе сознательное введение, с новаторскими задачами, небывалых звуков речи в данный язык, если только этим не преследуется, например, цель какого-нибудь звукоподражания. Сошлюсь на то, что даже и русские футуристы-заумники не предложили в своих словотворческих опытах ни одного звука речи вдобавок к уже существующим в русской фонетической системе. Например, в русском литературном языке нет дифтонгов с *У* неслоговым во второй части, т.е. сочетаний, вроде начинающих собой английское слово *out, boatman*; нет мягких *ж* и *ш* кратких⁶; нет аффрикаты, которой начинается, например, итальянское слово *giorno* или английское *joy*; но трудно себе представить, при каких условиях и с какой целью кто-нибудь стал бы добиваться того, чтобы в систему русской речи вошли подобные, отсутствующие в ней теперь звуки, и главное — как такая попытка могла бы увенчаться успехом. Замечу здесь, кстати, что по наличному запасу звуков речи заумный язык Хлебникова, Крученых и иных деятелей этой школы есть, конечно, русский язык, вопреки желанию творцов зауми видеть в ней нечто интернациональное и общечеловеческое. Несколько иное положение застаем, когда от простого перечня звуков речи переходим к их возможным сочетаниям. Уже приведенный выше пример (*еуы* Крученых) достаточен для того, чтобы не отрицать возможности такого словотворчества, которое приводит к появлению небывалых для данного языка звуковых сочетаний. Со специальной точки зрения представило бы известный интерес изучение заумных текстов русского футуризма в данном отношении. Но и без обширных исследований мы вправе догадываться, что употребление обычных звуков русской речи в необычных положениях и сочетаниях в произведениях заумной

*Слово *всехный* наблюдалось в языке детей и зарегистрировано К.И. Чуковским (см.: Чуковский К.И. От двух до пяти. М.; Л., 1939. С. 4, 6, 66, 67). Возможно, что и Маяковский непосредственно заимствовал это слово из детского языка или литературы о нем.

поэзии представит картину маловыразительную для истолкования самого понятия языкового новаторства.

То, что в данной связи можно сказать о внешней оболочке языка, т.е. о звуках речи, оказывается в общем справедливым и в применении к внутреннему слою языковой структуры, т.е. в применении к слову как средству именованию явлений действительности. Точно так же, как звуки речи, обычно не выдумываются и корни или приставки и суффиксы, т.е. носители частных языковых значений. Из этого обычного положения вещей есть все же некоторые исключения. Они касаются не только области поэзии, ср., например, разные виды глоссолалий, пресловутые *кубоаа*⁷ Гамсуна, *сикамбр*⁸ и *умбракул*⁹ Горького и т.п. факты, усиленно вдвигавшиеся в свое время в научный оборот теоретиками футуризма*, где соответствующие явления часто мотивированы аффективной природой речи и борьбой мысли и чувства, но также и области практического именования вещей и понятий (ср. искусственно придуманные и введенные в употребления слова, вроде *газ*¹⁰, *рококо*¹¹, *кодак*¹² и т.п.). Но именно эти последние явления терминологической практики наглядно свидетельствуют о том, что за пределами произвольного выражения смутных эмоций и звукоподражаний единственно возможное оправдание подобного словарного изобретения заключается в его собственно терминологическом назначении, в том, что оно дает известное название новому и не имеющему еще общественного имени предмету. Ниже я вернусь к этому вопросу, имеющему большое значение для сравнительной оценки заумного словотворчества и словотворчества Маяковского.

Сказанное подводит нас к выводу, что наиболее "естественным", — если только применимо в данном случае такое слово, — сознательное языковое изобретение представляется в области грамматической формы слова. Здесь изобретение новых фактов языка может состоять в том, что из заданных традицией знаменательных звуко-сочетаний создаются такие комбинации, которых нет в запасе языковых средств, употребляемых в данное время в данной среде. Такое языковое новаторство есть творчество новых языковых отношений, в противоположность творчеству новых языковых материалов, о котором говорилось выше. А так как явления формы слова очень подвижны и изменчивы, то нет ничего удивительного, что в некоторых случаях вновь изобретенная и представляющаяся небывалой форма оказывается уже когда-то существовавшей и только вышедшей из употребления или даже и сейчас существующей, но не в литературном языке, для нужд которого сделано изобретение, а в диалектах и т.п. Например, у Маяковского в нескольких случаях наблюдаем сравнительную степень к именам существительным. "Небось не напишут

*См.: Шкловский В. О поэзии и заумном языке // *Поэтика*; Сб. по теории поэтического языка. Пг., 1919. Вып. 3. С. 16—18 и сл.

мой портрет, — не трут понапрасну кисти. Ведь тоже лицо как будто — ан нет, рисуют кто *поцекистей*” (VII, 67); ”и моя любовь к тебе расцветает *романнее* и *романнее*” (VII, 17); ”Что может быть капризной славы и *пепельней*?” (VIII, 78). Внешне, с точки зрения словообразовательной техники, эти сравнительные степени предполагают основы имени прилагательного *романн-*, *пепельн-*, и необычность этих слов целиком можно было бы поэтому приписать только тому, что это сравнительные степени от прилагательных не качественных, а относительных: *романный*, *пепельный*. Но самое значение этих необычных слов свидетельствует, без всякого сомнения, о том, что они созданы Маяковским как известные формы, относящиеся прямо к соответствующим существительным, и что предполагаемые здесь словопроизводственным принципом прилагательные, из которых даже не все существуют в реальном употреблении, не играли никакой посредствующей роли между существительным и сравнительной степенью. *Романнее* означает здесь усиленную степень свойства, которое сопоставимо с романом как символом эротического переживания; *пепельней* — усиленную степень свойства, сопоставимого с пеплом как символом непрочности, хрупкости (тогда как прилагательное *пепельный* у нас применимо только к обозначению цвета). Можно сказать, что *роман* так относится к *романнее* и *пепел* так относится к *пепельней*, как *капризный* к *капризное*, *белый* к *белее*, *плохой* к *хуже* и т.п. Если это действительно так, то перед нами факт речи, с точки зрения обычной нормы русского языка в высшей степени странный и, несомненно, намеренно изобретенный, новаторский. Тем не менее подобные факты, как переживание той поры истории славянской речи, когда в ней не различались еще как особые формы имена существительные и прилагательные, встречаются в памятниках древнерусского языка, например *бережее* к *берег*, *зверее* к *зверь* и т.п. Подобные слова, как писал в свое время Потебня, вовсе не нуждаются для своего объяснения в посредстве предполагаемых прилагательных (*бережий* и т.п.)*. Нет никакой необходимости по этому поводу предполагать специальную осведомленность Маяковского в подобных фактах истории русского языка для того, чтобы истолковать приведенные случаи его языкового употребления. Они просто и естественно объясняются тем, что называют грамматической аналогией. В каждом языке, наряду с употребляющимися в повседневной практике словами, существуют, кроме того, своего рода ”потенциальные слова”, т.е. слова, которых фактически нет, но которые могли бы быть, если бы того захотела историческая случайность. *Слониха* (при *слон*) — это слово реальное и историческое. Но рядом с ним, как его тень, возникает потенциальное слово *китиха*, как женский род к *кит*, и именно в употреблении такого потен-

*Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Харьков, 1899. Вып. 3. С. 43.

циального слова ("чтоб легче жилось трудовой китихе с рабочим китом и дошкольным китенком", VII, 99) и заключен акт новаторства в области формы слова. Этого рода новаторство, которое и в самом деле может быть названо естественным, потому что нередко имитирует реальную историю языка, создает, следовательно, факты языка хотя и небывалые, новые, но тем не менее в о з м о ж н ы е, а нередко и реально отыскиваемые в каких-нибудь особых областях языкового употребления: например, в древних документах, в диалектах, в детском языке¹³ и т.д. То, что живет в языке подспудной жизнью, чего нет в текущей речи, но дано как намек в системе языка, прорывается наружу в подобных явлениях языкового новаторства, превращающего потенциальное в актуальное.

Не требует подробного объяснения тот факт, что вполне доступна и очень привлекательна для новатора языка также область синтаксиса. Здесь снова создаются не новые материалы, а только новые отношения, так как вся синтаксическая сторона речи представляет собой не что иное, как известное соединение грамматических форм, и в этом смысле существенно не материальна. Поэтому синтаксические отношения — это та сторона речи, где почти все представляется только реализуемыми возможностями, актуализацией потенциального, а не просто повторением готового, особенно же в условиях поэтической и притом стихотворной речи. Наконец, вполне очевиден простор, которым каждый из нас пользуется в выборе тех или иных оттенков значений слова и возможных словосочетаний.

§ 4. Именно к такому типу новаторства в языке, состоящему не в изобретении небывалых звуко сочетаний как носителей значений, а только в употреблении того, что дано в наличной традиции как скрытая возможность и намек, относятся языковые новообразования Маяковского. В этом — своеобразие того места, которое принадлежит Маяковскому в ряду зачинателей русского футуризма. Практически это своеобразие заключается в том, что Маяковскому всегда оставалась вполне чуждой та система взглядов на язык, которая лежала в основе теории "самоценного" или "самовитого" слова и нашла себе крайнее выражение в так называемой заумной речи. Маяковский оставался всегда верен общему смыслу лозунгов, подписанных им вместе с Д. Бурлюком, Крученых и Хлебниковым на заре истории русского футуризма, именно:

"Мы приказываем чтить права поэтов:

- 1) На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово — новшество),
- 2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку"

Но из этих лозунгов Маяковский делал не те практические выво-

¹³Пощечина общественному вкусу: В защиту свободного искусства. М., 1912. С. 3¹⁴.

ды, которые были сделаны творцами заумной поэзии. Общий смысл этого своеобразного феномена в истории русского слова можно считать достаточно ясным. "Самовитое слово"¹⁵, "слово как таковое"¹⁶, "воскрешенное слово" в теоретических построениях футуризма означало вовсе не бессмысленное слово, к чему пытались свести все дело ранние критики футуризма, а такое слово, которое освобождено от исторически закрепленной связи с соответствующим предметом мысли и является как бы заново созданным, вновь рожденным названием предмета. В "Декларации слова как такового" Крученых (1913) говорится: "Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена". Язык такого рода представляется сознанию футуриста "свободным", "вселенским", зародышем "грядущего мирового языка"¹⁷. Это язык общечеловеческий, доступный всякому, так как в нем связь звука с содержанием непосредственная, не обусловленная реальной исторической действительностью, а такая, какой она была в представлении футуриста в языке примитивном, первозданном, изначальном. Обычное обозначение такой системы взглядов, как формалистической, на мой взгляд, не выражает ее существа с должной ясностью. Заумный язык не есть борьба формы со смыслом, а наоборот – борьба смысла с формой, антиисторический, варварский бунт "содержания" против той материальной структуры, в которой оно роковым образом осуждено воплощаться. В основе здесь лежит ощущение, отчасти родственное фетовскому:

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!¹⁸

но разница здесь та, что Фету причиняла страдание невозможность передать слушателю известное поэтическое настроение как нечто цельное и не тронутое анализом расчлененного словесного выражения, тогда как Хлебникова тяготила не логика, а самая материя слова, его тело, его плоть и кровь. Форма – это материальное, историческое, национальное, т.е. нечто, наделенное свойствами временного, местного, "случайного". Содержание же – бесплотно, внеисторично, вне-временно, оно – всеобщее. "...Заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют"¹⁹. Содержание должно быть доступно непосредственно, не через форму, а само по себе. Заумное слово – это дематериализованное слово.

Логическое развитие этой полуманиакальной концепции, поскольку в ней может быть отыскано разумное зерно, приводит к закончен-

*Хлебников В. Собрание произведений: В 5 т. Л., 1933. Т. 5. С. 235–236.

**Там же. С. 236.

ной философии варварства, т.е. к такому мирозерцанию, для которого не существует культуры как содеянного, воплощенного, оформленного. Пропанганда "самовитого слова" по своему внутреннему смыслу оказывалась не чем иным, как проявлением презрения к слову*. Но разумное слово сумело жестоко отомстить за это желание обойтись без него. Как бы в наказание за неуважение к подлинной, осмысленной форме создатели заузного языка оказались осуждены на неизбывную и рабскую возню с карикатурой формы, с бесплотной и нечленораздельной тенью словесной материи. Недавно удачно было сказано: "Самая характерная черта хлебниковского творчества заключается в том, что главным героем его поэзии является язык: не элементом, не материалом, а основным содержанием, нередко единственным..."** Это происходило именно потому, что утопический идеал дематериализованного слова неизбежно подсказывал такую практику словотворчества, которая имеет предметом не поиски новых средств выражения в исторически данном материале, а принципиальное изменение связи между выражением и выражаемым. Это касается не только чистых звукосочетаний, вроде *еуы*, *бобэоби*¹⁹ и т.п., но также и так называемого внутреннего склонения слов²⁰, вроде *мленник*²¹ вместо *пленник*; суффиксальных и префиксальных экспериментов вроде *достоевскиймо*²², *смехистелинно*²³, вплоть до знаменитого "Заклятия смехом" Хлебникова²⁴ (1910), в котором к основе *смех* присоединяются различные словообразовательные средства вне способов, данных в модели языка. Все это не создание новых слов, а только разрушение слова как средства выражения мысли, т.е. чистый нигилизм, в который неизбежно впадал Хлебников, несмотря на подлинность и чистоту своего поэтического дара.

§ 5. Маяковский, несмотря на несомненный нигилистический налет в его литературном поведении, особенно в более молодые годы, был

*Ср. у Хлебникова: "Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово *солнце* в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду... Если звуковая кукла "солнце" позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных, всякими дательными падежами, на которые никогда бы не согласилось настоящее солнце, то те же тряпочки слов все-таки не дают куклы солнца" (5, с. 234—235) и т.д. Все это продиктовано именно презрением к слову.

**Гофман В. Языковое новаторство Хлебникова // *Язык литературы: Очерки и этюды*. Л., 1936. С. 235. Оговорюсь, что собственно поэзия Хлебникова, которая сама по себе здесь не обсуждается, совсем не исчерпывается "заульным языком" и, независимо от ее лингвистической маниакальности, представляет глубокий художественный интерес. Поэзии Маяковского она в целом была совсем чужда. Ср. мою заметку "Хлебников" (*Русский Современник*. 1924. № 4. С. 222—226).

человеком достаточно трезвым, земным и социальным для того, чтоб не стать жертвой заумного соблазна. Маяковский ценил экспериментаторство Хлебникова, нередко и подражал ему. Особенно в ранних статьях Маяковского заметна пристальная заинтересованность теорией и практикой воскрешаемого слова. Примером может служить рассуждение о том, что "слова – цель писателя" – в статье 1914 года "Два Чехова" (I, 339), или восхищенный отзыв о хлебниковском слове *железовут* в статье того же времени "Война и язык" (I, 375). Но во втором из этих случаев находим и очень характерное примечание: "Если вам слово *железовут*" кажется неубедительным, бросьте его. Придумайте что-нибудь новое, яснее выражающее тонкие перепутанные чувства. Мне дорог пример из Хлебникова не как достижение, а как доро́га" (I, 375). В приведенных словах молодого Маяковского два момента обращают на себя внимание наблюдателя. Во-первых, здесь сказывается такое отношение к словотворческому факту, которое видит в нем не осуществленный результат, а только пример практического применения метода. Это отношение к хлебниковским образцам у Маяковского, по-видимому, было постоянным. Несомненно, оно же продиктовало Маяковскому его известное признание в некрологе Хлебникова 1922 года: "Хлебников – не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников – поэт для производителя"* (II, 475). Во-вторых, что в данной связи представляется особенно важным, здесь сказались и психологическая мотивировка словотворческого акта ("Придумайте что-нибудь новое, яснее выражающее тонкие перепутанные чувства"), очень не похожая на ту "установку на выражение"*** и на то "обнажение приема"****, которые Р. Якобсон с известной точки зрения справедливо считал основными признаками поэзии Хлебникова и подлинного футуризма. Это дает повод еще раз подчеркнуть, что языковое новаторство Маяковского есть новаторство не беспредметное, а имеет отчетливую стилистическую мотивировку. Маяковский в своих стихах ищет новых языковых норм не потому, что его собственный язык представляется ему самодовлеющей ценностью, а потому, что обычный язык не удовлетворяет его как стилистическое средство его поэзии. Поэтическая тема Маяковского, несомненно, не могла бы быть рассказана, если бы не языковое новаторство, к которому она толкала Маяковского. Но она же зато служит и оправданием тех новшеств языка, к которым прибегал Маяковский, искавший в этих новшествах точного выразительного соответствия своему художественному замыслу. Трудно представить себе более неподходящее обозначение

**Вл. Маяковский никогда особенно не любил и не понимал Хлебникова как поэта", – свидетельствует Д. Бурлюк. (Цитирую по статье: Метченко А.И. Ранний Маяковский // Владимир Маяковский. М.; Л., 1940. С. 30.)

***См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921. С. 41.

****Там же. С. 28.

для этих новшеств, чем "самоценное слово"²⁵, — обозначение, вполне рациональное для ряда иных явлений русского футуризма. Это не всегда мог понимать сам Маяковский, но это обязаны постоянно иметь в виду исследователи его произведений.

Отчетливые стилистические мотивировки как положительных, так и отрицательных оценок в области слова часто присутствуют в критических отзывах Маяковского. Для раннего периода деятельности Маяковского, когда теории футуристского словоношения должны были звучать особенно заманчиво, хорошими примерами могут служить уже названные статьи 1914 года "Два Чехова" и "Война и язык". Во второй из них по поводу четверостишия Брюсова, в котором употреблены слова *мечи, шлемы*²⁶, Маяковский говорит: "...разве можно подобными словами петь сегодняшнюю войну! Ведь это язык седобородого свидетеля крестовых походов. Живой труп, право, живой труп" (I, 374). Словесный трафарет в отклике на острый вопрос живой современности, стандартный подбор образов там, где предполагается взволнованное переживание патриотической темы, — вот что осуждает в этом приговоре Маяковский. Очень интересны мысли Маяковского о языке в первой из названных статей: "Под стук топоров по вишневым садам распродали с аукциона вместе с гобеленами, с красной мебелью в стиле полторы дюжины людовиков и гардероб изношенных слов. Сколько их! "Любовь", "дружба", "правда", "порядочность" болтались, истрепанные, на вешалках. Кто же решится опять натянуть на себя эти кринолины вымирающих бабушек? И вот Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению "торгующей России". Чехов... безвозвратно осмелел "аккорды", "серебристые дали" поэтов, высасывающих искусство из пальца...*" — Отчего не любят? Отчего?" Насмешлив спокойный голос Антона Павловича: "— А вы его судаком по-польски кормили? А, не кормили! Надо кормить. Вот и ушел!"...** И там, где другому понадобилось бы самоубийством оправдывать чье-нибудь фланирование по сцене, Чехов vyšшую драму дает простыми "серыми" словами: Астров: "А, должно быть, теперь в этой самой Африке жарница — страшное дело" (I, 341–343). И когда в этом контексте в той же статье читаешь: "Все произведения Чехова — это разрешение только словесных задач"

*Ср. с подлинными словами Чехова. Писательнице Авиловой Чехов говорил: "Голубушка, ведь такие словечки, как "Безупречная", "На изломе", "В лабиринте" — ведь это одно оскорбление" (Чехов А.П. Письмо Л.А. Авиловой. 3 ноября 1897 г. Ницца // Письма: В 6 т. М., 1915. Т. 5. С. 107). Горькому Чехов писал: "Акомпанемент, диск, гармония — такие слова мешают" (Там же. С. 478).

**Ср. передаваемый Бунинным диалог между одним писателем и Чеховым: "Антон Павлович! Что мне делать! Меня рефлексия заела! — А Вы поменьше водки пейте" (Бунин И.А. Чехов: Из литературных воспоминаний // Полн. собр. соч.: В 6 т. Пг., 1915. Т. 6. С. 306).

(I, 342), то становится понятно, что самому выражению "словесные задачи" здесь принадлежит вовсе не тот плоский смысл, какой следовало бы предполагать исходя из буквального применения футуристской программы о самоценном слове и о бросаемых с парохода современности Пушкине, Достоевском, Толстом.

§ 6. Статья "Два Чехова", сверх всего, служит одной из наиболее ранних дат, содержащих указание и на самый источник стилистических устремлений Маяковского к новаторству. На вопрос о том, что именно питало предубеждение Маяковского против "старых", "истрепанных" слов и общую у него с остальными футуристами жажду словесного обновления, мне кажется проще всего ответить одним словом: антиэстетизм. Маяковский вступил в русскую литературу как ненавистник мещанства. В борьбе с мещанским началом в поэзии сложились своеобразные черты поэтического стиля Маяковского, в большей или меньшей мере характеризующие все его творчество.

В области поэтического языка это мещанское начало воплощалось для Маяковского в общепринятых эпигонских понятиях "красивого", "изящного", "поэтического". "Эстет! И глазу рисуется изящный юноша, породистыми пальцами небрежно оставляющий на бумаге сонеты изысканной любви. А Чехов? "Пшла, чтобы ты издохла! — крикнул он. — Прокля-та-я!" (...) Рядом с щелчками чеховских фраз витиеватая речь стариков, например Гоголя, уже кажется неторопливым бурсацким косноязычием. Язык Чехова определен, как "здравствуйте", прост, как "дайте стакан чаю" (I, 339–340, 344). Сквозь всю литературную биографию Маяковского красной нитью проходит эта постоянная память о недобитом враге — эпигонском эстетизме. Ср.:

Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мелехлюндии
из арсеналов искусств.

(II, 90)

Или:

Господа поэты,
неужели не наскучили
пажи,
дворцы,
любовь,
сирени куст вам?
Если
такие, как вы,

Еще примеры:

творцы —
мне наплевать на всякое искусство.

(I, 136)

А попробуй
в ямб
пойди и запихни
какое-нибудь слово,
например, "млекопитающее".

(II, 192)

Капитализм —
неизящное слово,
куда изящней звучит —
"соловей",
но я
возвращусь к нему
снова и снова.

Строку
агитаторским лозунгом взвей.

(VI, 156)

Пролетариат —
неуклюже и узко
тому,
кому
коммунизм — западня.

Для нас
это слово —
могучая музыка,
могущая
мертвых
сражаться поднять.

(VI, 157)

Очень прямолинейно сформулировано это отношение к эпигонскому эстетскому трафарету в статье "С неба на землю" 1923 года: "Иностранщина из учебников, безобразная безобразность до сих пор портит язык, которым пишем мы. А в это время поэты и писатели, вместо того чтоб руководить языком, забрались в такие заоблачные выси, что их и за хвост не вытащишь. Открываешь какой-нибудь журнал — сплошь испещрен стихами: тут и "жемчужные зубки", и "хитоны", и "Парфенон", и "грезы", и чорт его знает, чего тут только нет. Надо бы попросить господ поэтов слезть с неба на землю" (II, 511). В выступлении на встрече с комсомольцами 25 марта 1930 года Маяковский так отвечал на упрек в том, что он употребляет грубые слова: "Наивно думать, что я хотел на этих словах что-нибудь строить. Прав был товарищ, что ни на каком слове социализма не построишь. Не для того эти слова берутся. Я очень люблю, когда поэт, закрыв глаза на все, что кругом творится, сладенько изливается, и вдруг взять его и носом, как щенка, ткнуть в жизнь. Это просто поэтический прием" (X, 376). Ср. рассказ Маяковского в автобиографии о детских впечатлениях от "Спора"

Лермонтова: "Соплеменные" и "скалы" меня раздражали. Кто они такие я не знал, а в жизни они не желали мне попадаться. Позднее я узнал, что это поэтичность, и стал тихо ее ненавидеть" (XII, 11). Не ставя себе задачей исчерпать все подобные заявления Маяковского, приведу только еще одно, более позднего времени, из статьи "Как делать стихи" (X, 211–248). Здесь, по поводу строки стихотворения "Сергею Есенину":

Вы ж такое загибать умели,

Маяковский писал: "Есенин не пел, он грубил, он загибал. Только после долгих размышлений я поставил это "загибать", как бы ни кривило такое слово воспитанников литературных публичных домов, весь день слушающих сплошные загибы и мечтающих в поэзии отвести душу на сиренях, персях, трелях, аккордах и ланитах" (X, 241). Интересно, что Маяковский искал опоры и в антиэстетизме своих предшественников. В своей автобиографии он пишет: "Поэт почитаемый – Саша Черный. Радовал его антиэстетизм" (XII, 20).

О том же идет речь и в тех случаях, когда Маяковский прямо ставит вопрос о замене традиционного имени предмета мысли новым названием. Самый перечень тех явлений, которые Маяковский хотел бы переименовать, а больше всего – высказываемая им мотивировка такого желания могут служить наглядным подтверждением справедливости слов Пастернака о том, что Маяковский "давно и навсегда" сам упразднил футуризм*. Например:

Поэты –

народ дошлый.

Стих?

Изволь.

Только рифмы дай им.

Не говорилось пошлостей

больше,

чем о мае.

Существительные:

Мечты.

Грезы.

Народы.

Пламя.

Цветы.

Розы.

Свободы.

Знамя.

*См.: Пастернак Б.Л. Охранная грамота. Л., 1931. С. 108.

Образы:

Майскою —
Сказкою.

Прилагательные:

Красное.
Ясное.
Вешний.
Нездешний.
Безбрежный.
Мятежный.

Вижу —
 в сандалишки рифм обуты,
под древнегреческой
 образной тогой,
и сегодня
 таща свои атрибуты —
шагает бумагою
 стих жидконогий.
Довольно
 в люлечных рифмах нянчить —
нас,
 пятилетних сынов зари.
Хоть сегодняшней
 хочется
 привет
 переиначить.
Хотя б без размеров.
 Хотя б без рифм.

(II, 236—237)

Ср. в поэме "Владимир Ильич Ленин":

Как бедна
 у мира
 слова мастерская!
Подходящее
 откуда взять?
У нас
 семь дней,
у нас
 часов — двенадцать.
Не прожить
 себя длинней.
Смерть
 не умеет извиняться.
Если ж
 с часами плохо,

мала
 календарная мера,
мы говорим —
 "эпоха",
мы говорим —
 "эра"... (VI, 140—141)

Как же
 Ленина
 таким аршином мерить!
Ведь глазами
 — видел
 каждый всяк —
"эра" эта
 проходила в двери,
даже
 головой
 не задевая за косяк. (VI, 142)

В той же поэме, ниже:

Слова'
 у нас,
 до важного самого,
в привычку входят,
 ветшают, как платье.
Хочу
 сиять заставить заново
величественнейшее слово —
 партия! (VI, 176—177)

Или в стихотворении "Не юбилейте!":

дать бы
 революции
 такие же названия,
как любимым
 в первый день дают! (VIII, 156)

Приведенный материал делает достаточно ясными побуждения, которыми руководился Маяковский в поисках новых слов, необычных выражений для поэтического употребления. Словоновшество Маяковского — это только частный случай в числе различных способов уйти от шаблонной, бессодержательной и условной "поэтичности". Изобретенное слово или придуманный оборот речи являются в результате осознанной необходимости избежать сетей эпигонства и противопоставить распространенной или общеобязательной мещанской норме — говорить "красиво" — возможность выражаться словами, "простыми, как мычанье" (I, 152). Поэтому все факты языка, возникавшие в

результате новаторских попыток Маяковского, не просто новы и необычны, но обладают экспрессией вполне определенного типа, несут на себе печать определенного стиля речи. Дело вовсе не в том только, что у Маяковского много необычных слов и конструкций. Дело также в том, что эти необычные слова и конструкции стилистически осмысленны, так как порождены отчетливым стилистическим заданием. В чем заключается стилистическая характеристика новаторских средств языка у Маяковского — должно показать изучение самого материала. К этому я и перехожу.

Глава вторая

Анализ

§ 7. Языковое новаторство Маяковского осуществляется преимущественно в стихотворной речи. Нет сомнения в том, что изобретаемые им новые способы выражения Маяковский никогда не считал годными к употреблению и необходимыми в общем русском, особенно — письменном языке. Бессодержательным поэтому представляется мне задаваемый иногда вопрос о том, что из новообразований Маяковского войдет в общеупотребительную русскую речь*, — изобретения Маяковского не имеют такой цели и не для того предназначены. Тем не менее и в прозе Маяковского находим известные языковые новшества, которые, однако, и здесь продолжают нести на себе преимущественно художественную, а не общегражданскую функцию.

Следующий ниже обзор языковых фактов отправляется поэтому почти исключительно от стихотворных текстов Маяковского, но в отдельных случаях делаются соответствующие ссылки и на прозу, в частности — на его пьесы ("Клоп", "Баня").

1. Слово и классы слов

§ 8. Слова русского языка группируются в морфологические классы слов в зависимости от своего строения, от своей грамматической формы. Первое общее деление, которое в данном отношении характеризует словарный состав русского языка, это его деление на слова изменяемые и неизменяемые.

Изменяемые слова даны в языке в виде определенного комплекса форм, которые образуют известное единство и не существуют одна отдельно от других, а только вместе, как цельная система мыслимых

*Этот вопрос иногда поднимается и в печати. См., например: *Фаворин В.К.* Заметки о языковом новаторстве Маяковского // Изв. Иркутского гос. пед. ин-та. Иркутск, 1937. Вып. 3. С. 119, где, впрочем, есть и трезвая оговорка: "Конечно, громадная часть "голого" (т.е. в отрыве от его стихов) словотворчества Маяковского не будет никак ассимилирована нашим литературным языком..."

изменений одного и того же слова. Таких основных комплексов форм в русском языке три – так называемое именное склонение, т.е. изменение слов по падежам, затем склонение прилагательных и местоимений, т.е. изменение слов по падежам и родам, и спряжение*. Среди неизменяемых слов различаются такие, которые имеют одинаковую синтаксическую функцию с тем или иным классом изменяемых слов, и такие, которые не совпадают своей синтаксической функцией с изменяемыми словами. К числу первых относятся, например, несклоняемые существительные вроде *пальто, кофе, боа, кенгуру*. Морфологически эти слова не склоняются, т.е. не изменяют свою форму в зависимости от их роли в предложении, но, несмотря на это, самая роль их в предложении может быть совершенно такой же, как у склоняемых существительных вроде *стол, письмо* и т.п. Известно, однако, что не только в народном, диалектном языке, но также и в городском просторечии это совпадение несклоняемых слов с словами склоняемыми в отношении их синтаксической роли приводит к тому, что и у них появляются подлинные падежные формы, например: *без пальта, в пальте, в польтах* и т.д. Неизменяемых существительных в русском языке очень мало, сравнительно с изменяемыми, и все они принадлежат или к числу иноязычных заимствований, составляя особенность языка книжного, городского, цивилизованного, или к числу новейших сложносокращенных слов. Поэтому, попадая в диалектную речь и в свободные, непринужденные типы устной городской речи, они своей структурой подчиняются господствующей морфологической норме и превращаются в слова склоняемые.

Одно из характерных новообразований в языке Маяковского и есть как раз превращение несклоняемых имен существительных в склоняемые. Это относится в первую очередь к иностранным собственным именам, что обычно мотивировано в текстах Маяковского иронической или шутливой экспрессией. Например: "Падайте перед *Пуанкароу*" (II, 169), "держится *Пуанкарой*" (V, 241); ср. с иным образованием основы: "Полюс – он без *Пуанкарей*" (VII, 258), "*Пуанкаря* последний портрет" (V, 221); а также (в "Клопе"): "вам только Чемберленов и *Пуанкаров* сломить" (XI, 263). Таким образом, склонение этого имени у Маяковского колеблется между тремя возможными типами: типом "жена", типом "конь" и типом "волк". Вот другие примеры такого же продвижения иноязычных собственных имен в рамки нормальной русской морфологии: "ариями *Ромеов* и *Джульетт*" (II, 89), "вослед за *Бенуями*" (VIII, 37, имеется в виду французский писатель *Пьер Бенуа*), "одного называют красным *Байроном*, другого – самым красным *Гейнем*" (VIII, 77). С резким комическим эффектом, но вне характерологической обрисовки действующих лиц употреблены падежные

*Подробное изложение моей точки зрения по вопросу о классах слов в русском языке содержится в статье: "Форма слова и части речи в русском языке"²⁷.

формы имени Луи в "Бане": "стили бывают разных *Лув*", "все три *Луя* приблизительно в одну цену" (реплики Бельведонского, XI, 338), "остановимся на *Луе* Четырнадцатом" (реплика Победоносикова, XI, 338). Но такое превращение несклоняемых существительных в склоняемые не ограничивается одними только фамилиями иностранных деятелей. Оно распространяется и на некоторые случаи употребления нарицательных существительных, например "в *кафах*" (II, 587), "точка, две *тиры*" (II, 204), "вид *шимпанзы*" (V, 225), "из военной *бюры*" (VI, 256), "вы давно *динаму* видели в глаза?" (VIII, 38), "Этой вот самую машину *динамо* можно гору сдвинуть прочь" (V, 360), "не вылазя из *таксей*" (VIII, 124), "разделявали вензеля, увлечены *тан-гой*" (IX, 68), "катится ландо, и в этой вот *ланде*" (IX, 32), "простилась мадам со своим *мантом*" (X, 147), "стоит десять копеек на *киле*" (XI, 255, ср. бытовое *полкила* и т.п.). Ср. в стихотворении 1922 года "Стих резкий о рулетке и железке" формы склонения от слова *крупье*: "Человечки эти называются *крупьями*", "один из *крупей*", "глазки у *крупьи*" (II, 177). Ср. там же: "Вся эта афера называется – *шмендефером*" (II, 178), от *шмендефер*, франц. *chemin de fer*. Сюда же относятся немногочисленные случаи, в которых формами склонения наделяются сложносокращенные именованья советского времени, например в стихотворении 1922 года, озаглавленном: "Товарищи! Разрешите мне поделиться впечатлениями о Париже и о *Моне*":

Я занимаюсь искусством.

Оно –

подданное *Моно*.

Я не ною:

под *Моною*, так под *Моною*.

(VII, 25)

Ср. название статьи: "Слегка нахальные стихи товарищам из *Эмкахи*" (IX, 164).

Специальный интерес представляет вопрос о том, какова закономерность распределения таких существительных, наделяемых формами падежей, по отдельным типам склонения и, следовательно, по разновидностям категории рода. Во многих случаях движение несклоняемого слова в тот, а не иной тип склонения предопределено его собственной звуковой формой. Так, естественно, что иноязычное слово, заканчивающееся твердым согласным, попадает в разряд слов мужского рода типа "волк" – отсюда *шмендефером* (II, 178). Естественно также, что неизменяемое слово, заканчивающееся звуком *а*, при превращении его в слово склоняемое становится словом типа "жена" – отсюда из *Эмкахи* (IX, 164) от прочтенного по названиям букв МКХ. Несколько сложнее обстоит дело с словами на *о* и *е*. Такие окончания в русском языке могут иметь только склоняемые слова среднего рода, а потому мы говорим: *мое пальто*, *мое манто* – даже тогда, когда оставляем эти слова несклоняемыми. Но здесь возможны также

как падежного слова имеем, например в случае: "мы мир обложили сплошным *долоем*" (II, 36), где *доло́ем* – творительный единственного от *долой*. Однако интереснее подобная морфологическая субстантивация наречий второго типа, например: "чтоб из книг сиял в дворянском *нагише*" (VI, 175). Перед нами предложный падеж от слова *нагиш*, которое как бы заново восстановлено, "воскрешено" Маяковским из обособившегося творительного падежа этого слова – *нагишом*. Любопытно, что у Даля (изд. 3-е; 2, 1023) слово *нагиш* зарегистрировано (со значением: "голый, бедный человек"; ср. и наше *голыш*)*. Сходный случай представляет: "и сыпало вниз *дребезгою* звоночной" (VI, 82). *Дребезгою* здесь творительный единственного от *дребезга*, которое снова восстановлено из наречия *вдребезги*, представляющего собой обособившееся сочетание предлога с винительным падежом множественного числа. Неясно, как следует понимать случаи: "в квартирное *тихо*" (I, 187), "в светлое *весело*" (I, 194), "в коммунистическое *далеко*" (X, 177). Здесь снова наречия употреблены как существительные, но трудно установить, синтаксическое ли это только субстантивирование, вроде излюбленного приема Жуковского ("О милый гость, святое *Прежде*; ах! найдется ль, кто мне скажет, очарованное *Там*"²⁹), или же также и морфологическое. Затемняет дело совпадение формы именительного и винительного падежей в словах среднего рода, но общее знакомство с языком Маяковского позволяет с известным основанием предполагать, что Маяковский при случае мог бы сказать "из квартир-ного *тиха*", "в квартирном *тихе*", "в коммунистическом *далекé*", а не непременно "из квартир-ного *тихо*", "в квартирном *тихо*" и т.д. Можно и в приведенных случаях усматривать морфологическое превращение наречия в существительное, аналогично *нагише*, *дребезгою*.

В отдельных случаях наблюдаем у Маяковского подобное же превращение прилагательного в существительное, например:

Идите, голодненькие,
 потненькие,
 покорненькие,
 закисшие в блохастом *грязненьке!* (I, 197)

где морфологический прием словоновшества подчеркнут нарочитым подбором прилагательных с одинаковым суффиксом *-еньк-*, одно из которых превращено в существительное. Разумеется, нет недостатка в текстах Маяковского и в чисто синтаксическом субстантивировании прилагательных – явлении очень частом в истории русского поэтического языка; ср. хотя бы:

Посмотрела, скривясь, в мое *ежедневное...* (VI, 77)

*Неверно понимает *нагише́* как перелицовку французского *неглиже* Г. Агасов в статье "Языковое новаторство Вл. Маяковского" (Литературная учеба. 1939. № 2. С. 29).
 342

Вдруг
и тучи
и облачное прочее*
подняло на небе невероятную качку...

(I, 196)

Но трудно было бы найти другой реальный пример субстантивированного употребления местоимения *всяк* (в старинной форме "усечения"**) сверх следующего:

Ведь глазами

видел

каждый *всяк*,

(VI, 142)

где самое существенное заключается в том, что при слове *всяк* есть определение *каждый*, почти тождественное с определяемым словом по своему абстрактно-местоименному значению, и потому особенно усиливающее субстантивность определяемого. Последнее в данном контексте имеем право толковать как равнозначное слову *человек*. Особый интерес представляет случай из статьи "Вас не понимают рабочие и крестьяне": "Разве былая массовость *"Отченаша"* оправдывала его право на существование?" (X, 293). В данном случае лексикализация выражения, т.е. превращение его в одно цельное слово, сопровождается переводом конечной составной части нового слова из одного морфологического класса в другой (*-наша* вместо *-нашего*). Сама по себе лексикализация этого рода — явление нередкое не только в разговорной речи (ср., например, "в дом отдыха", "подарок к день рождению" в языке детей), но и в соответствующих литературных стилизациях. Например, в "Братьях Карамазовых"³¹ Федор Павлович, рассказав анекдот о Дидро, будто бы уверовавшем в бога после того, как митрополит Платон встретил его евангельской цитатой: "Рече безумец в сердце своем несть бог!", далее говорит: "А что до Дидерота, так я этого *"рече безумца"* раз двадцать от здешних же помещиков еще в молодых летах моих слышал...". Что же касается морфологической трансформации, какую наблюдаем в случае *Отченаша*, то она отчасти напоминает то, что происходит при включении в русский текст иноязычных слов или выражений вроде: "Упорное чувство сельского *pater familias'a*" (А. Герцен, "Былое и думы", ч. V, гл. XI)***.

§ 10. От явлений превращения слова одного класса в слово другого класса перейдем к явлениям собственно словообразователь-

*Нелегко решить, что здесь определение, а что — определяемое. Естественнее считать субстантивированным слово *прочее*, но не исключена возможность и обратного понимания (с инверсией в рифме, как это часто у Маяковского).

**См. мою статью "Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина" в сборнике "Пушкин — родоначальник новой русской литературы" (М.; Л., 1941. С. 508 и сл.)³⁰.

***Пример указан мне И.И. Лавровым³².

ным, т.е. к таким, в которых основа, принадлежащая словам одного класса, служит отправным пунктом для производства от нее слов другого класса при помощи тех или иных словообразовательных средств (суффиксов, префиксов и т.п.). Словообразовательные новшества Маяковского уже давно обратили на себя внимание критиков и исследователей, так как они особенно бросаются в глаза. Для точно ги анализа полезно различать словообразовательные процессы, возникающие на почве взаимоотношений разных классов слов, и словообразовательные процессы внутри одного и того же класса слов. Сейчас остановимся на первых. Из чрезвычайно разнообразных явлений этого рода обращу сначала внимание на пристрастие Маяковского к употреблению существительных со значением отвлеченного действия, по своему образованию представляющих собой чистую глагольную основу, например *вылеп* (I, 303), *вымах* (I, 297), *рыд* (II, 118), *звяк* (VIII, 245: "над дверью звоночный *звяк*"), *фырк* (X, 151), *ор* (VII, 210: "аршины букв подымают *ор*"), *теньк* (X, 60: "костылей кастаньетный *теньк*") и др. Новаторский характер этих образований сказывается особенно в том, что среди них преобладают бесприставочные глагольные основы (*рыд*, *фырк* и т.п.), совсем непродуктивные в общем языке, но более частые в языке старинном и народном. Вспомним, что Пушкину пришлось отстаивать от критиков именно ссылкой на язык сказки известное место из "Евгения Онегина": "Лай, хохот, пенье, свист и *хлоп*, Людская молвь и конской *топ!*" (гл. V, строфа 17). "*Хлоп* употребляется в просторечии вместо *хлопанье*, как *шип* вместо *шипения*", — писал Пушкин, причем следует ссылка на Киршу Данилова: "Он *шип* пустил по-змеиному"³³. В отвлечении от контекста эти слова не свободны от возможности их каламбурного восприятия, так как совпадают по внешности с так называемыми "глагольными междометиями" (за термин снимаю с себя ответственность) вроде *бац*, *бух*, *толк* (ногой) — особенно при словах, означающих звуки вроде *звяк*, *теньк* и т.п., так что эти слова могут толковаться и как морфологическое превращение "глагольных междометий" в существительные.

Воспроизведение древнего и сейчас уже совсем непродуктивного типа образования существительных от основы с значением действия при помощи орудного суффикса *-ло* находим у Маяковского в слове *орло* (VII, 33: "заткните ваше *орло*"). В другом случае Маяковский употребляет то же слово в значении результата действия: "*Горлань горланья, оранья орло* ко мне доплеталось *пьяное — дóпьяна*" (VI, 112). Обращу далее внимание на несколько глагольных образований при помощи суффикса *-ево* с значением результата действия, по образцу *кружево*: *сеево* (VI, 149: "Крапило сласти мушиное *сеево*"), *гуллево* (VII, 160 — с удвоением *л*, вероятно, под влиянием *гулливый*: "Бродвей *сдурел*. Бегня и *гуллево*"), *леева* (II, 40 — к *лить*, но женский род вместо среднего: "стальной *изливаются леевой*"). Общим для всех перечисленных случаев является легший в их основу непродуктивный

в современном литературном языке способ словопроизводства. Он сказывается и в таком отглагольном существительном с значением отвлеченного действия, как *сея́тьба*: "цвети, земля, в *молотьбе* и в *сея́тьбе*" (VI, 71; в данной фразе в прямом виде содержится и словообразовательный образец: *молотьбе*). Это следует непременно иметь в виду при общей оценке языка Маяковского с точки зрения явления "воскрешения слова" в том смысле, как об этом говорилось выше.

§ 11. Прилагательные, произведенные от существительных, подвояются в языке Маяковского в своем словопроизводственном качестве тем, что их привычное образование заменяется каким-нибудь из параллельных способов, нередко — менее продуктивным и оттого более ощутимым. Достижимое этим путем воскрешение отношения между основой и суффиксом составляет интересную параллель к указанным выше случаям воскрешения слова. Кроме того, в результате такого словообразовательного "омоложения" прилагательное становится менее зависимым от существительного, так как привычные словосочетания разрушаются. Так, находим "*кости слонячей*" (II, 147) вместо *слоновой*, "*языка зверячьего*" (VI, 12) вместо *звериного*, *тигрячий* (VIII, 179) вместо *тигровый*, "в перчатках *лаечных*" (II, 339) вместо *лайковых*, "*дымком квартирошным*" (VI, 114) вместо *квартирным*, *трамвайский* (II, 133), вместо *трамвайный*, "*легкомыслый* *головёнке*" (II, 332) вместо *легкомысленной*. В иных случаях перемена употребительного суффикса на неупотребительный связывается с изменением категориального значения прилагательного. Например, в сочетании:

Вот и вечер
в ночную жуть
ушел от окон
хмурый,
декабрый

(I, 181)

слово *декабрый* имеет значение качественного прилагательного, а не относительного, каким является *декабрьский*. Есть у Маяковского и некоторые излюбленные суффиксы для образования прилагательных, ср., например, "*взревел усастый нянь*" (VI, 251), "*дэнди туфлястый*" (VII, 32), "*цветастой кружкой*" (V, 462), "*молоткастый, серпастый советский паспорт*" (VII, 253), "*штыкастый еж*" (X, 95). Нередко находим прилагательные от таких существительных, которые в общем языке не имеют при себе прилагательных, как, например, "в *кафейные* двери" (II, 82), "*кафейный* гомон" (VII, 82), "*кафейная* жизнь" (VII, 277), "*поцелуйная* сладость" (II, 355; это слово встречается изредка у символистов); или в таких значениях (и в такой форме), как, например, "*мелочинным* *роем*" (VI, 127), "*слух уха́тый*" (II, 387) и т.д.

Давно уже обращено внимание на особое положение притяжатель-

ных прилагательных в системе языковых средств Маяковского*. Яркая их особенность состоит в том, что они представляют собой у Маяковского результат образной персонификации вещей, например: "не дослушал скрипкиной речи" (I, 67), "губы вещицы" (I, 196), "бу-мажкин вид" (VII, 14), "чахоткины плевки" (X, 180), "благодаря моему миноносцу" (I, 80), "от налогов наркомфинных" (IX, 363), "небье лицо" (I, 196), "радость личью" (I, 264), "иголье ухо" (III, 161) "вопли автомобилей" (I, 282), "язычки кончики" (II, 299), "шаги сажень" (VI, 329), "слёзовой течи" (I, 193), "стеганье одеялово" (I, 211), "стропила соборы" (II, 29), "ребровы дуги" (II, 137), "шитье эполетово" (VI, 53), "В ущелья кремлёвы" (VI, 120) и мн. др. В указанных случаях Маяковский употребляет притяжательные прилагательные от слов, которые или вовсе не имеют при себе прилагательных в общем языке, или производят только прилагательные относительные (ср., например, рядом с приведенным примером: "в ущелья кремлёвы", на той же странице: "вышки кремлёвские"). Поэтическая цель подобного словоупотребления совершенно прозрачна и продиктована Маяковскому общим его стремлением к уничтожению "разницы между лицом и вещью", установление которой Потебня считал одним из признаков нового периода в истории русского языка, в отличие от древнего. Таким образом, мы еще раз сталкиваемся с тем фактом, что несомненное новшество в языке Маяковского есть не что иное, как воскрешение того, что когда-то было вполне живым явлением русской речи и продолжает в ней и сейчас жить подспудной жизнью, как намек и возможность, хотя и представляется явлением, исчезающим в современном литературном употреблении. И в самом деле, как указывает Потебня, в древнерусской речи было возможно не только "сын *Владимиров*", "дочь *Иродиады*", но также и "взвешение *югово*", "*окияново* течение", "*зуб зверин*", "*свет месячий*" и т.п.; причем между примерами первого и второго ряда не было разницы в значении: "первоначально всякое притяжательное предполагает существительное в значении особи и есть притяжательное личное"^{**}. Последнее замечание Потебни очень важно для истолкования пристрастия Маяковского к формам притяжательного прилагательного, в современной литературной речи малоупотребительным и заменяемым прилагательными относительными (человеческий вместо *человечий*, отцовский вместо *отцов*, ср. у Щедрина уже: "*маменькиному* усмотрению" вместо более старого *маменькину*^{***} и т.д.). Заменяя привычные формы относительных прилага-

*См.: *Якобсон Р.О.* О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923. С. 104.

***Потебня А.А.* Из записок по русской грамматике. Харьков, 1899. Вып. 3. С. 512.

***См.: *Виноградов В.В.* Современный русский язык. М., 1938. Вып. 2. С. 181. Там же и другие примеры³⁴.

тельных непривычными формами притяжательных, Маяковский тем самым заменяет общее и абстрактное отношение между основой и суффиксом прилагательного, при котором исходное существительное понимается просто как предмет, конкретным и индивидуализирующим отношением, при котором исходное существительное предстает как особь, лицо, живой носитель свойства. Поэтому очень характерны и знаменательны, именно в духе поэтики Маяковского, также и те употребляемые им многочисленные притяжательные прилагательные на *-ий*, *-ов* и *-ин*, которые произведены не от названий вещей, но от названий лиц и животных. Например, "веселостью *песей*" (I, 35), "зверьим криком" (I, 63), "стая *звѣрь*" (XII, 51), "*человечьего* мяса" (I, 64), "на рояль положить *человечьи* ноты" (I, 211), "сердца *человечьего*" (II, 16), "*лошажье* ржанье" (I, 282), "*лошажье* тело" (V, 508), "к туше *лошажьей*" (II, 81), "под *лошажьей* ногою" (II, 419) и в прозе: "в *лошажьи* животы" (VII, 336), "до *прислужьей* комнаты" (X, 260), "горбам *верблюдьим* (вместо *верблюжьим*! – IX, 81), "Долой *улитье* – "пождем"! (II, 54), "прабабки *носорожьи*, *ящерьи* прапрадеды и *крокодильи*" (II, 279), "в компании *ангельей*" (IX, 191), "мастерская *генъина*" (II, 332), "*щений* голод" (V, 468), "Идеал *муссолиний*" (V, 228), "интервенция *ворья*" (VI, 195), "тома *шекспири*" (VI, 293), "Керзонья тактика" (V, 234), "полиция... *эсдечья*" (X, 132), "Сиона *евреева*" (I, 221), "баллад *поэтовых*" (I, 287), "*поэтовой* неги" (VI, 34), "у *счастливецевых* ворот" (V, 602), "*рабочьи* права" (V, 556), "поместья *богачевы*" (VI, 277), "*поэтино*го сердца" (I, 52), "на *змеин* хвост" (I, 143)*, "ноздри *ментранпажины*" (II, 228), "жилье *землемерино*" (II, 451), "по делам по *лординым*" (V, 231), рядом: "в *лордовой* морде" (V, 231), "не *собачья* глушь, а *собачкина* столица" (VIII, 12) и даже с двумя суффиксами притяжательности: "На *Собачьевой* площадке" (V, 467) и множество других. Замечателен, наконец, случай притяжательного прилагательного от прилагательного же, превращенного этим путем в существительное:

Если ж	
	<i>старший</i>
	сменит мнение,
он	
усвоит	
	мнение <i>старшино</i> ...
	(IX, 236)

Любопытной частностью являются притяжательные от неизменяемых иноязычных собственных имен, например: "с настойчивостью *Леонардо да-Винчевою*" (II, 97), где, вследствие совпадения форм творительного падежа единственного числа женского рода прилагательных на *-ин* и на *-иный*, нельзя решить, подлинное ли перед нами притяжательное прилагательное или – усвоившее окончание *-ый*, подобно

*Ср. у Державина: "Глас слышен *соловьин*", что вовсе не обязательно толковать как усечение (см.: Грот Я. Язык Державина // Державин Г.Р. Соч. СПб., 1883. Т. 9. С. 344).

тому, как в живой речи говорят "*бертолетовая соль*" вместо первоначального *Бертолетова*, "*жавелевая вода*" вместо *Жавелева* и т.д. Пример: "*эта самая крыша Нирензеевая*" (II, 101) как будто дает право предполагать "*Леонардо да-Винчевая*", в соответствии с тенденциями современного просторечия, но это не обязательно.

В области степеней сравнения, кроме указанных в первой главе *романнее, пепельней, поцекистей*, соотносимых прямо с соответствующими существительными, стоит указать подобные же сравнительные степени: "*Чем дальше – тем ночнее*" (II, 116), и особенно наглядный случай, в котором прямо указано и исходное существительное:

взлетел,
простерся *орел* самодержца,
черней, чем раньше,
злей,
орлинее.

(II, 10)

Пример: "*Чтоб гнал ураганней ветра*" (II, 436) – вследствие наличия родительного сравнения – иного типа, так как предполагает посредствующую ступень в виде наречия *ураганно*. Любопытен случай сравнительной степени от наречия, представляющего собой неизменяемую* форму: "*гимн еще почтее*" (I, 102) к "*почти гимн*" (I, 87). Такова же природа слова *подавней* (II, 139): "*Ну, а меня к тебе и подавней – я же люблю – тянет и клонит*", так как в морфологии современного языка слово *подавно* формально не соотнесено с *давний*.

§ 12. В области глагола представляют прежде всего интерес образования от наречий, междометий и звукоподражаний, вроде *расчересчурясь* (II, 120), *размерсился* (VII, 67: от *мерси*), *нацикала* (VII, 234), "*Тинтидликал* мандолиной, *дундудел* виолончелью" (X, 138), "*сердцу изоханному*" (I, 211; думаю, что имеем право соотносить непосредственно с *ох*, минуя глагол *охать*). Таких образований у Маяковского немного, но они вполне в духе того, что дает в данном отношении повседневная обиходная речь, в особенности городского общества. Ср. такие слова, как *дакать, ойкать, фукать, нукать, гикать* и т.д. Обращает на себя внимание тот факт, что в подобных глаголах, образованных от междометий, глагольный суффикс *-а* осложнен элементом *-к*, очевидно отвлеченным от соответствующих глаголов с основой на *-к*, вроде *тикать* от *тик*, *квакать* от *квак* (ср. выше *нацикала*). Поэтому нельзя не отметить, что в живой речи глагол от слова *мерси*, вероятно, звучал бы *мерсикать*, а от звукоподражания *дунду* – *дундукать*. Но нет сомнения, что в последнем случае на образование глагола у Маяковского повлиял глагол *дудеть*. Так как глагол *дудеть*, по-видимому, сам зву-

*Неизменяемую, понятно, с современной точки зрения, так как этимологически слово *почти* есть повелительное наклонение к *почесть*, буквально "*сочти*", ср. старинное и народное *почесть, почитай* в значении "*почти*".

коподражательного происхождения*, то в слове *дундудел*, придуманном Маяковским, имеем любопытный случай наслоения более нового звукоподражания на древнее.

Как уже отмечалось в литературе, очень продуктивны у Маяковского префиксальные глагольные образования. Так, В.В. Тренин писал: "Самая богатая область словотворчества Маяковского: создание новых глаголов путем присоединения к обычным формам глагола различных приставок"***. Здесь не вполне понятно выражение: "к обычным формам глагола", потому что, например, *замашинив* (X, 144), *испешеходили* (I, 189) или хотя бы цитируемое самим Трениным *вытелю* (I, 98) вовсе не представляют присоединения приставки к "обычной форме" глагола (*машинить? пешеходить? телить?*), а таких слов у Маяковского множество. Указываю на это с целью расчлнить проблему: одно дело — употребление и взаимные отношения префиксальных и непрефиксальных глаголов, другое — образование глаголов от основ других классов. В последнем отношении тексты Маяковского поражают обилием новообразований, представляющих собой глаголы отыменные. Глаголы, образованные от основ имен существительных и прилагательных, в русском языке довольно многочисленны, но вряд ли этот тип словопроизводства можно считать особенно продуктивным, так как новые отыменные глаголы в общем литературном языке возникают с некоторым трудом. Наиболее продуктивным типом отыменных глаголов надо, по-видимому, считать тот, в котором именная основа осложнена приставкой, вроде *оформить*, *укрупнить*, *обезлошадеть* и т.д.*** Неудивительно, что и у Маяковского много отыменных глаголов такого типа, например, помимо уже упомянутых: *обезночел* (I, 301), *разбандитят* (II, 178), *четыреугольнивается* (XII, 11) и др. Но, и независимо от этого, многочисленность отыменных глаголов у Маяковского, префиксальных и непрефиксальных, явным образом связана с тем, что для него не существует никаких семантических ограничений в отборе тех именных основ, от которых возможно производство глагола. Если бы можно было на основании употребляемых Маяковским отыменных глаголов говорить об исповедуемой им философии вещи, то пришлось бы сказать, что для него принципиально каждая вещь может быть производителем действия, активного или пассивного, и это вполне соответствовало бы тому персонифицированному изображению вещи, о котором выше говорилось по поводу притя-

*См.: *Berneker E. Slavisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1924. B. 1. S. 233.* Считая слово *дуда* тюркизмом, Бернекер тем не менее думает, что распространению этого слова в среде славян могло способствовать звукоподражание.

**Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. М., 1937. С. 137.

***Ср.: *Виноградов В.В. Современный русский язык. С. 346.*

жательных прилагательных*. Семантические признаки имен, способных служить исходным пунктом для образования глаголов, не изучены, но все же легко видеть, что глагол возникает проще и скорее, если предмет, обозначаемый именем, сам по себе способен создавать свой деятельный признак. Вот почему проще сказать *осветить*, чем *окалошить* (слово это употреблял Игорь Северянин)³⁵. Но трудно заметить какие-нибудь ограничения этого рода у Маяковского. Его отыменные глаголы имеют в основе как конкретные, так и абстрактные понятия, как вещи, так и представления, как движения, так и неподвижность. Вот относительно небольшой список этого рода глаголов, префиксальных и непрефиксальных, из поистине громадного числа, которыми наполнены тексты Маяковского: *развеерился* (I, 90; ср. VI, 68), *мышиться* (I, 141), *иззахолустничается* (I, 126), *овазился* (I, 145), *испавляться* (I, 156), *размозолев* (I, 188), *именинит* (I, 191), *весеньтесь* (I, 221), *щелясь* (I, 230), *быстрились* (I, 241), *огнел* (I, 241), *июлиться* (I, 276), *клёшить* (II, 25), *взорлим* (II, 61), *вселенься* (II, 67), *огромнеют* (II, 106), *полководить* (II, 113), *расфееривался* (II, 116), *железнодорожит* (II, 116), *мореет* (II, 120), *головастит* (II, 120), *раззолотонёбело* (II, 127), *"языком колоколил"* (II, 584), *заталмудится* (II, 193, ср. VIII, 81), *перевечниться* (II, 194), *размолний* – повелительное наклонение от *размолнить* (II, 241), *раздинамливая* (II, 285), *съогниться* (II, 626), *откнупились* (II, 329), *обфестонить* (II, 329), *размедведил* (VI, 86), *медоветь* (VI, 103), *зарождествели* (VI, 120), *испозолочено* (VI, 120), *разночится* (от *ночь*, II, 255), *распёснить* (VII, 17), *фонтанясь* (VII, 20), *израдиило* (VII, 24), *необычайниться* (VII, 28), *"страновеют слова"*, т.е. "предстают странные слова" (VII, 148), *клопая* (VII, 228), *разказёньте* (VIII, 156), *"не сюжетьтесь авантюрами"* (IX, 169), *"облесочкана каждая пядь, опушками обоупушкана"* (IX, 147), *философеет* (X, 73), *сливеют* (X, 102), *разулыбьте* (X, 120, ср. VII, 228), *расфабричь* (X, 159), *сгитарьте* (X, 156), *взмонументят* (X, 59), *фокстротит* (X, 135) и множество других. Обращают на себя внимание, в частности, и многочисленные глаголы, образованные от

*Думаю, что скорее общественно-психологический, чем собственно филологический интерес представляет следующее рассуждение А.М. Пешковского на потебнианскую тему о вытеснении имени глаголом в истории новых языков, куда он относил также "пристрастие футуристов к образованию новых глаголов: *оэкранить*, *отрелить*, *орозить*, *олунить*, *онебесить*, *крылить*, *крылышковать*, *желудеть* и т.д. Во всех этих случаях, — писал Пешковский, — деятельность берет верх над деятелем. Интересно сопоставить с этим развитие энергетизма в современных физике и химии, отступление на второй план понятия материи по сравнению с понятиями силы и энергии — сопоставление, показывающее, что ход развития научной и художественной мысли есть лишь частный случай хода развития человеческой мысли вообще, отражающегося прежде всего и шире всего в развитии языка" (Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. М.; Л., 1928. С. 400).

собственных имен – фамилий; причем все эти глаголы несут на себе экспрессию отрицательного чувства – враждебности, издевки и т.д. Например: *керзоните* (II, 620), *муссолиниться* (VII, 38), *церетелить* (VIII, 49), *чемберлениться* (VIII, 120), *гучковее* и *откереньщивается* (XII, 26) и др. Ср. еще: "Крашенные губки розой *убиганятся*" (VII, 245) – от французской косметической фирмы *Houbigant*. Есть также глаголы, произведенные от географических имен, например: *миссисипится* (VII, 148). Отыменные глаголы Маяковского, несомненно, заслуживают более пристального анализа, в результате которого, вероятно, можно было бы установить известную связь между семантикой глагола и его морфологическим типом, но этот специальный вопрос здесь я принужден оставить без рассмотрения.

Замечу далее, что, как и в других случаях сознательного производства новых слов, в образовании отыменных глагольных форм у Маяковского можно иногда констатировать пропуск посредствующих звеньев словопроизводства. Например, многие страдательные причастия прошедшего времени, употребляемые как прилагательные, соотносимы непосредственно с существительными, минуя глагол, к которому формально примыкают по своей основе. Таковы: "*озноенный... тротуар*" (I, 48), "*в опожаренном песке*" (I, 115), "*Россия, взлетай развоздушенным флотом*" (II, 258, о приставке *раз-* в прилагательных см. ниже), "*расшифруй путаницу раскитаенных фамилий*" (VIII, 51), "*расфонаренный дурак*" (X, 67), "*Наш зоологический сад осчастливлен, ошедеврэн*" (XI, 296) и др.*

2. Слово внутри класса слов

§ 13. Важнейшая категория, определяющая морфологические отношения между различными разрядами имен существительных, есть род. В современном русском языке значение этой категории двоякое. В той мере, в какой принадлежность того или иного имени существительного к тому или иному роду отвечает реальному признаку в содержании самого предмета, обозначаемого этим существительным, категория рода есть категория семантическая. Это применимо только к словам, обозначающим живые существа; причем возможное в отдельных случаях противоречие между формой слова и его родовым содержанием преодолевается в сочетаемом с данным словом прилагательном (*мудрый судья* и т.п.). Но гораздо чаще род представляет собой чисто морфологическое явление, т.е. определяет принадлежность данного существительного к тому или иному разряду склоняемых слов, и только, ср.: *потолок* – мужского рода, *стена* – женского,

*Ср. у Г. Агасова, где, по недоразумению, к причастиям отнесено и слово *облошадельный* (см.: Агасов Г. Языковое новаторство Вл. Маяковского. С. 37).

окно – среднего, без каких бы то ни было реальных оснований именно к такому, а не иному распределению этих слов по типам склонения. Очень интересно констатировать, что, несмотря на формальность категории рода в данном отношении, Маяковский почти всегда оставляет употребляемым в его стихах именам существительным их обычную родовую категорию. Перевод слова из одного рода в другой обычно возможен у Маяковского только как результат какого-нибудь суффиксального новообразования, так как в русском языке, как правило, каждый род имеет свои, преимущественно ему свойственные суффиксы. Так, например, когда Маяковский говорит: "нажравшись *пироженью* рвотной" (II, 587), то слово *пирожень*, образованное по модели слов *кость*, *мечь* и т.п., естественно, есть слово женского рода, хотя исходное слово *пирожное* принадлежит к среднему роду. Но здесь, собственно, нет никакой переделки самой по себе категории рода. Это, впрочем, и неудивительно, если не упускать из виду общего характера языкового новаторства Маяковского, почти всегда движущегося в пределах стойких моделей живого языка и предоставляемых ими возможностей словоновшества, между тем как движение из рода в род, хотя и не исключено моделью русского языка вовсе, все же в истории русской речи есть явление относительно редкое. Если это и бывает, то обычно или в результате сближения по звуковому виду разных типов склонения (например, слово *степень*, которое было когда-то словом мужского рода, перешло в женский), или же, что чаще всего, при усвоении иноязычных слов, испытывающих известные колебания в употреблении, прежде чем получить прикрепление к определенной родовой категории (ср. судьбу таких слов, как *портфель*, *рояль*, *фильм* – *фильма*, *зал* – *зала* – *зало* и др.). В одном случае можно отметить у Маяковского употребление иноязычного слова в мужском роде вместо обычного женского. Имею в виду стих из "Облака в штанах": "муча перчатки *замш*" (I, 184), где *замш* есть винительный падеж единственного числа мужского рода (смысл этого стиха – "теребя замшевую перчатку"). Употребление здесь формы *замш* вместо *замшу* едва ли, впрочем, не вызвано замыслом рифмы (*замш* – *замуж*), а рифме, по собственному признанию Маяковского (см. "Как делать стихи"), принадлежит вообще очень большое значение в самом возникновении его новообразований. Другой случай переделки родовой категории, более интересный в собственно морфологическом отношении, прозрачно мотивирован сатирическим замыслом, в силу которого нужно было приписать высмеиваемому персонажу – мужчине – известное женское свойство. Это – "взревел усастый *нянь*" (VI, 251) в применении к Милюкову в поэме "Хорошо!", где в форме диалога между Кусковой и Милюковым пародируется сцена Татьяны и няни из третьей главы "Евгения Онегина" Пушкина. При этом нужно отметить еще и то, что в экспозиции этой картины уже задан был образ Милюкова как няни:

Ее
утешает
усахая няня,
видавшая виды, —

Пе Эн Милоков.

(VI, 248)

Отмечу также случай несколько иного содержания: ”*жирафу-мать* есть жирафёнку за что обнимать” (V, 491). *Жи́рафу* — здесь винительный единственного от *жирафа*, но само по себе *жирафа* вместо *жираф*, для обозначения не только самки, но и самца, вполне возможно в просторечии и в детском языке, которые здесь имитируются до известной степени Маяковским. Цитируемое стихотворение (”Что ни страница — то слон, то львица”) продолжается так:

Обезьян.
Смешнее нет.
Что сидеть, как статуя?!
Человеческий портрет,
даром что *хвостатая*.

(V, 491)

Здесь слово *обезьяна* превращено в слово мужского рода, но прилагательное к нему, синтаксически с ним разобщенное, оставлено в женском роде.

§ 14. Гораздо богаче новообразованиями категория числа в именах существительных, употребляемых Маяковским. Маяковский очень часто употребляет в форме множественного числа слова, значение которых, в условиях обычной речи, представляется несовместимым с самим понятием множественности. К тому, что уже отмечалось по этому поводу*, добавлю, что в этой области представляют особый интерес две категории случаев, имеющие разное семантическое и стилистическое содержание. Во-первых, это собственные имена, которые в форме множественного числа получают значение обобщенного, типического предмета мысли и почти всегда риторичны и передают какую-нибудь повышенную эмоцию, например патетическое настроение, гнев, отчаяние, сарказм, презрительную насмешку и т.п. Вот примеры такого употребления собственных имен во множественном числе в стихах Маяковского:

я каждый день иду к зачумленным
по тысячам русских Яффы! (I, 73)

Если ударами ядр
тысячи Реймсов разбить удалось бы... (I, 85)

Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий! (I, 193)

*См., например: Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. С. 134 и сл.; также: Фаворин В.К. Заметки о языковом новаторстве Маяковского. С. 97, 101.

зараженная земля
сама умрет —
сдохнут Парижи,
Берлины,
Вены!

(I, 235—236)

Волгам красных армий негу устья.

(II, 65)

К чреватым саженными травами Индиям...

(VI, 13)

Легко видеть связь этих фактов с типичным для поэтики Маяковского, особенно — в первый период его творчества, гиперболизмом образов (ср. связь формы мн. ч. со словом *тысяча* в первых примерах). Помимо географических названий в сходном употреблении возможны и личные имена. Например: "какими *Голиафами* я зачат" (I, 139), "ариями *Ромеов* и *Джульетт*" (II, 89), "ведьмы и *Виш*" (II, 212), "Ллойд-Джорджи ревели со своих постов" (II, 393). Любопытен стих: "*Куки, Пири* отвоевывают за шажками шажок" (II, 104), в котором фамилия *Пири* (Peary), по случайности внешне совпадающая с формой именительного падежа множественного числа от известного разряда слов русского языка, воспринимается совершенно так же, как *Куки*.

Во-вторых, это слова, обозначающие отвлеченные понятия или материалы, вещества. В форме множественного числа эти слова трансформируются семантически и — часто — стилистически. Например, слово, обозначающее абстрактное понятие, в форме множественного числа передает это понятие в виде конкретного образа, олицетворения, овеществления и т.п. Слово, означающее вещество, в форме множественного числа обычно означает разные сорта этого вещества*, т.е. опять-таки опредмечивается, приобретает образ вещи. В обоих случаях эти слова в форме множественного числа способны приобретать экспрессию фамильярной речи, нередко с пренебрежительным оттенком. Вот несколько примеров того, как употребляет Маяковский в форме множественного числа слова, обозначающие отвлеченные понятия:

Легло на город громадное горе
и сотни махоньких горь.

(I, 155)

Пока выкипачивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево...**

(I, 188)

*См. мою статью: О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии // Труды МИФЛИ: Сб. статей по языковедению. М., 1939. Т. 5. С. 9, 10. Ср.: Томсон А.И. К синтаксису и семасиологии русского языка / Летопись Историко-филологического Общества при Новороссийском университете. Х. Одесса, 1902. С. 316 и сл.

**В данном случае, по-видимому, имеется в виду не только понятие, но и самое слово *любовь*.

Это сквозь жизнь я тащу
 миллионы огромных чистых *любвей*
 и миллион миллионов маленьких грязных *любят** (I, 202)

Чтоб *природа*ми хилыми не сквернили скверы...** (II, 48)

Пусть во что хотите *жданья* удлинятся... (VI, 128)

без грез,
 без свадеб,
 без *жданий* наследства. (VII, 163)

Очень часто употребляются в форме множественного числа в произведениях Маяковского и слова, обозначающие вещества, например: "Есть ли наших *золот небесней*?" (II, 23), "*железа* шипящие класть в закал" (II, 35), "дух зажариваемых *мяс*"³⁶ (II, 149), "*Чай* гони, гони, поэт, варенье!" (II, 58), "лакает семейкой *чай* негритос" (VI, 101), "товары, *питья* и *еды*" (III, 221), ср. в прозе: "К ужину давали незнакомые мне *еды*" (VII, 323) и др.

Таковы наиболее существенные явления в области употребления категории числа имен существительных у Маяковского***. Категория числа имен существительных в русском языке гораздо менее формальна, чем категория рода, и по большей части непосредственно соотносима с самим содержанием слова. По существу, всякое существительное может обладать формой числа, и именно этой возможностью, которая объективно дана в языке, и объясняются относительно частые случаи экспериментирования данной категорией у Маяковского. Любопытно совпадение одного из новообразований этого рода у Маяковского с явлением, теперь вышедшим из употребления, но распространенным еще сравнительно недавно. В поэме "Хорошо!", между прочим, встречаем:

*О словообразовании этого слова — ниже.

**Ср.: "*природа*м на зло" (IX, 93). Очень интересен также пример, на который обращает внимание Тренин (В мастерской стиха Маяковского. С. 135): "Полон рот *красот природ*" (VII, 36), где, по существу, имеем своего рода форму множественного числа к цельному выражению *красоты природы*. Ср. ниже, в отделе сочетаний слов.

***Думаю, что, относя к числу явлений "необычного множественного числа" также такие примеры, как "*неб* самодержца", "путешественника *неб*", "рай *неб*", Тренин толкует слово *неб* ошибочно (см.: В мастерской стиха Маяковского. С. 134): *неб* здесь не вместо *неба*, а вместо *небес*, и дело здесь поэтому не в форме множественного числа, а в необычной основе (*неб* — вместо *небес*). Опытов подобного рода в области основ у Маяковского очень мало. Ср. редкие случаи вроде — "*американские дивеса*" (I, 182), что, может быть, и просто архаизм. Но, например, слово *ядр* (I, 85) вместо *ядро* просто-напросто узаконенный старой поэтической традицией вариант данной формы³⁷.

А в Зимнем,
 в мягких *мебелях*
 с бронзовыми *выкрутами*,
 сидят
 министры
 в меди *блях*.

(VI, 263)

Ударение *мебелях* неопровержимо свидетельствует о том, что форма множественного числа для слова *мебель* в данном случае намеренно и искусственно придумана Маяковским и несет на себе экспрессию уничижительности. Но, как известно, первоначально это слово, заимствованное из французского языка в XVIII веке (*les meubles*), где оно — не собирательное, употреблялось главным образом только в форме множественного числа (*мебели, -ей*), хотя параллельно возможно было употребление этого слова и в форме единственного числа. Например, в письмах Пушкина: "Напрасно ты думаешь, что я в лапах у Соболевского и что он пакостит твои *мебели*"*. Ср. еще у Максима Горького в "Фоме Гордееве": "...ходила мимо дорогих *мебелей*..."**. Это еще пример того, как изобретение Маяковского своеобразно повторяет исторический опыт, подспудно хранящийся в запасах русского слова***.

§ 15. Об исключительной изобретательности Маяковского в области собственно словопроизводства уже говорилось выше. Самое пристрастие Маяковского к тому, что можно было бы назвать "словопроизводственной игрой", очень легко иллюстрируется теми местами в его произведениях, где как бы намеренно демонстрируются словообразовательные средства, находящиеся в распоряжении поэта, в их взаимных отношениях. Имею в виду пассажи, построенные на употреблении разных словообразовательных вариантов одного и того же лексического ряда, например заглавие стихотворения 1913 года: "Шумики, шумы и шумищи" (I, 50). Ср. далее:

Адище города окна разбили
 на крохотные, сосущие светом *адки*. (I, 51)

это целые полчища *улыбочек* и *улыбок*
 ломали в горе хрупкие *пальчики*. (I, 101)

*Пушкин А.С. Сочинения и переписка: В 3 т. / Под ред. В.И. Саятова. Спб., 1911. Т. 3. С. 108³⁸.

**Горький М. Собр. соч.: В 23 т. М.; Л., 1928. Т. 3. С. 71.

***Особо надо оговорить необычные случаи самой формы множественного числа, как, например, "сгибают в *рожья*" (II, 305), где *рожья* от *рог* вроде *ключья* от *клок* и т.д., а также и некоторые иные случаи изменения формы склонения, например *губми* (VII, 162).

Ср. в списке действующих лиц трагедии "Владимир Маяковский" (I, 150): "Женщина со слезинкой, женщина со слезой, женщина со слезищей". Еще примеры из стихотворений:

Я думал — ты всеильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик. (I, 205)

вихрились нанизанные на земную ось
карусели
Вавилонищ,
Вавилончиков,
Вавилонов*. (I, 232)

тащусь меж канавищ,
канав,
канавок. (II, 87)

"Хлеба!
Хлебушка!
Хлебца!"
Радио ревет за все границы. (II, 150)

Воры, воришки,
плуты и плутишки... (II, 176)

Жираф — длинношейка —
ему
никак
для шеи не выбрать воротника.
Жирафке лучше:
жирафу-мать
есть
жирафёнку
за что обнимать. (V, 491)

лезла сила зверей и зверят. (VI, 12)

В стихотворении "Евпатория" (IX, 256—257) дан длинный перечень образований от данного собственного имени: *евпаторийскую* — *евпаторийцами* — *евпаторийки* — *евпаторьяки* — *евпаторьяне* — *евпаторёнки* — *евпаторьячи* — *евпаторство*, причем к каждому из этих образований есть рифма**. Ср. аналогичное явление в стихах "Военно-морская любовь" (I, 80—81). Ср. стихотворение "Любители затруднений", построенное на повторном сопоставлении слов *затруднения* — *затруднень* —

*Здесь, как и в некоторых других случаях, приводимых ниже, эти словообразовательные сопоставления еще подчеркнуты тем, что каждое сопоставляемое слово выделено в отдельную строку.

**Ср.: Фаворин В.К. Заметки о языковом новаторстве Маяковского. С. 117.

ица – затрудненьишки – затрудненьища (X, 144–146); или стихотворение "Особое мнение", где такая же игра на словах *мнение – мненьице – мненьище* (X, 111–113). Ср. в детских стихах: "вырастет из сына свин, если сын – свиненок" (V, 482) и др. О пристрастии к подробностям словопроизводственного процесса свидетельствуют и те места в произведениях Маяковского, которые содержат употребление морфем в независимом виде, в отвлечении от цельной формы, например:

кто в глав,
кто в ком,
кто в полит,
кто в просвет,
расходится народ в учрежденья. (II, 141)

Ср. там же:

"на заседании
А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома". (II, 142)

Или такие примеры отдельного употребления суффиксов:

"Новый выпуск "истов",
просто направление такое
новое, –
унанимистов". (II, 111–112)

Демократизмы,
гуманизмы –
идут и идут
за измами измы. (VI, 63)

Стоит привести и следующий пример*:

– Ищите и обряцете –
пойди и "ряць" ее! – (II, 156)

где от глагольной основы, известной только в приставочном виде, отброшена приставка.

Так, при самой различной мотивировке, – то в форме имитации крика толпы и его реалистического истолкования, как в примере II, 150; то насмешливо, сатирически и с расчетом на комический эффект, как в примере II, 176; то стилизуя детскую речь, как в примере V, 491; а порой и в обнаженном виде, как в молодых произведениях, наиболее в этом смысле футуристских, Маяковский словно устраивает смотр словообразовательным средствам своей речи**.

*Ср.: Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. С. 158.

**Сходные явления найдутся и в старых произведениях русской поэзии. Ср., например, в притчах Сумарокова: "...Шар больше становится: Шарочик их шарищем появится" или "...Снежной шарика будет шар, А изо лжи товаришка товар" (см.: Сумароков А.П. Яйцо: Притчи // Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе. М., 1781. Ч. 7. С. 17–18).

В. Тренин правильно говорит, что обычное сопоставление этой "словообразовательной игры" Маяковского с опытами Хлебникова не должно закрывать глаза на то, что Маяковский и Хлебников "исходят из совершенно разных принципов"* . Об этом сказано выше и в данной книжке. Это все же не значит, что Маяковский вполне независим от Хлебникова в рассматриваемом отношении. В некрологе Хлебникова Маяковский писал: "Филологическая работа привела Хлебникова к стихам, развивающим лирическую тему одним словом. Известнейшее стихотворение "Заклятие смехом", напечатанное в 1909 году, излюблено одинаково и поэтами новаторами и пародистами критиками (...) Здесь одним словом дается и "смейево", страна смеха, и хитрые "смеюнчики", и "смехачи" — силачи. Какое словесное убожество по сравнению с ним у Бальмонта, пытавшегося также построить стих на одном слове "любить" (II, 480)³⁹. Нет никакого сомнения в том, что словесные превращения Хлебникова, наивно названные Маяковским филологической работой, но свидетельствующие о необычайно острой изобретательности творца зауми, служили для Маяковского известным примером и образцом. Однако собственное осмысление этих образцов, несомненно бывшее у Маяковского, засвидетельствовано уже в только что приведенных строчках из некролога. Именно нельзя не обратить внимание на то, что в совершенно беспредметные и полностью разобщенные с живым смыслом построения Хлебникова Маяковский вкладывает какое-то содержание: *смейево* — это страна смеха, *смеюнчики* — хитрые, *смехачи* — силачи. Вся эта конкретизация хлебниковских формул вполне субъективна и принадлежит одному Маяковскому, а в самом тексте Хлебникова, представляющем собой, в самом деле, прекрасный пример "обнажения приема", т.е. чего-то находящегося за пределами исторической действительности, никак не присутствует**. Она, правда, возможна, но только для того, кто озабочен ее отысканием. Таким образом, Маяковский совершенно правильно формулировал свою зависимость от Хлебникова как от своего учителя (повторяю, что имею здесь в виду исключительно область языка, а не самой поэзии). Но выслушанными уроками Маяковский воспользовался совершенно самостоятельно. В этом лучше всего убеждает рассмотрение самого материала.

§ 16. Из многих явлений словопроизводственного творчества Маяковского в области имен существительных в первую очередь следует отметить, как наиболее заметное, смещение обычных отношений между словами с абстрактным и конкретным значением. Маяков-

* Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. С. 123.

**См. признание Пастернака в "Охранной грамоте": "Был, правда, Хлебников с его тонкой подлинностью. Но часть его заслуг и донныне для меня недоступна, потому что поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью" (с. 105).

ский, в соответствии с отмеченной уже выше тенденцией, словно стремится уничтожить границу, отделяющую слова отвлеченные от слов, обозначающих вещи, живые существа и т.д. Это достигается тем, что каждому из этих двух наиболее общих семантических разрядов имен существительных придаются суффиксы обратного свойства, т.е. при помощи суффиксов, свойственных обычно словам с конкретным значением, образуются основы слов с отвлеченным значением, и наоборот. Таковы, например, увеличительные суффиксы в словах, означающих отвлеченное качество, вроде *душище* – сильная духота (II, 83), *чернотища* (II, 116), *красотищи* (VII, 74); или в словах, обозначающих отвлеченное действие, чувство и т.п., вроде *шумищи* (I, 50), *любовищу* (I, 138), *словоблудыще* (VI, 202), *войнищу* (VII, 16), *боище* (V, 123), *закатище* (VII, 38), *бытище* (IX, 248), *смертища* (X, 40), *вопросищи* (X, 111), *запашище* (в прозе, VII, 317) и др. Эти увеличительные образования от слов с отвлеченным значением, несомненно, имитируют явление, хорошо известное в фамильярной аффективной речи, например: *тощища* (ср. у Маяковского, I, 87), *силища* (у Маяковского *силище*, I, 297); ср. также *хвостище* (у Маяковского I, 90) и т.д. На фоне этих явлений в языке Маяковского вполне понятны также слова, основа которых представляет собой присоединение уменьшительного суффикса к основе с отвлеченным значением, например: *плачики* (I, 101; VI, 150), *нэлчик* (VI, 210), в *стончике* (VIII, 197), *любовишки* (I, 225, ср. VI, 101), *смертишек* (II, 625; ср. VI, 146), *меланхолишке* (II, 333), *культуришки* (VI, 65), *любёночек* (I, 182), *любят* (род. мн. от *любёнок*, I, 202) и пр. Такое же соединение семасиологически разнородных морфем наблюдаем в случаях увеличительного словопроизводства при словах, означающих вещество, материал как нечто, с точки зрения бытовой психологии, бесплотное, неосязаемое, вообще повсюду, где бытовые представления не предполагают возможности отношения к чему-нибудь как к вещи, предмету. Ср., например: *зигзагища** (II, 102), *лучища* (II, 124, 342), *водищу* (II, 127), *лунища* (II, 330; VIII, 87), "в эту *порищу*" (III, 42), *землища* (VI, 165), или с другим суффиксом – *бациллина* (V, 128), *народина* (III, 116), "с противным скривленным *ртиной*" (IX, 152), *дождина* (в прозе: "полил дождь, никогда не виданный мной тропический *дождина*"**, VII, 320). Примыкает к описанным случаям и превращение в увеличительное собственного имени, например, *Бродвеище* (VII, 371, проза). Ср. соответствующие уменьшительные образования от слов этой категории: *декабрик* (I, 102), *плюшки* (X, 55), "мел-

*Надо бы чисто морфологически ожидать *зигзажище*, ср. *шаг* – *шажище* и т.д., но *зигзажище* непригодно с эвфонической точки зрения, а кроме того, ослабляет параллелизм звуко сочетаний *зиг-заг*.

**Суффикс *-ина* имеет и другое значение, именно – единичности, "штучного" свойства предмета. Слова с этим суффиксом очень употребительны в разговорной речи (*бусина*, *ягодина*, *вишенина*, ср. *штуковина* и др.).

ким лайцем" (VIII, 83), чаишко (I, 135), поцелуишко (I, 186), лученышки (II, 132), веснишку (II, 193), ремеслишке (VII, 62), потерийка (II, 375), вестийка (VI, 180) и многие другие. В последних двух примерах имеем, по существу дела, новый суффикс -ийк-, извлеченный из таких слов, как *компанийка* (X, 81; II, 161), известного в просторечии *партийка* ("сыграем партийку") и т.д. Во всех упомянутых явлениях наблюдаем придание конкретного облика, формы вещи отвлеченным понятиям, материализацию в житейском смысле бесплотного при помощи средств словопроизводства.

Обратно этому, во многих случаях наблюдаем, как словам, обозначающим предметы и вещи, придается теми же средствами обобщенное, отвлеченное значение. Одним из излюбленных средств этого рода служит Маяковскому суффикс -ье (-ие) с отвлеченным и собирательным значениями, например: *лошадьём* (II, 79), *людьё* (II, 131), *бароньё* и *бараньё* (IV, 153; от *барон* и *баран*), "Ржут этажия" (I, 146), ср. *стоэтажие* (II, 412), *гостьё* (VI, 111), *негритья* (VII, 111; род. ед.), *тупорылье* (II, 242), *рыхлотельё* (VI, 46), *машиньё* (II, 276), *громадьё* (VI, 329), *мещанья* (VIII, 33; род. ед.), по *заводьям** (X, 150), *многопудье* (X, 179), *революлосьё* (V, 144), *доисторичье* (VIII, 293). Другой способ, каким здесь часто пользуется Маяковский, — образование основ по типу слов женского рода на мягкий согласный, например: *рабкорь* (II, 408), *склянь* (VI, 168: "упираются небу в *склянь*"), уже упоминавшееся *пирожень*: "нажравшись *пироженью* рвотной" (II, 587). Чаще, однако, Маяковский употребляет этот способ образования в словах, в которых и сама основа обладает значением не предмета, а качества или действия, но при этом происходит вытеснение данным словопроизводственным способом других, более привычных для данных слов и более продуктивных в современном языке, например: *нищъ* вместо *нищета* (VIII, 58), ср. *нищъ* и *голь* (IX, 104), *легочъ* (VII, 217), *ясь* (II, 58; VI, 45; IX, 412; слово известно в народном языке), в *рьяни* (II, 158), "ёжью *кожи*" (VI, 126), "вгоняющий в дрожание и в *ёжь*" (II, 277), *бредь* (VIII, 17), "в жадности и в *алчи*" (IX, 311) и др.

Несколько интересных случаев можно отметить и в области производства слов с значением действующего лица и слов, обозначающих парную женскую особь, например: *трелёр* — кто издает трели (VIII, 13), *читáки* (VIII, 40), *драмщик* (X, 115), далее — *китихе* (VII, 99), *лошадих* (VII, 235), *королихи* (VII, 249), *вруних* (X, 145), *красавка* (VII, 245), *калекши* (VIII, 20) и др. Это по большей части — новые случаи уже отмечавшегося выше освежения морфологических рубежей внутри слова посредством подстановки непривычного суффикса на место привычного. Особый интерес представляет "воскрешение" неумень-

*Не лишено возможности и иное толкование этого слова, именно, как образования множественного числа мужского рода на -ья вроде упоминавшегося выше *рожья* от *рог*.

шительного *крóха* (ударение!) из *крошка* в значении "ребенок" (V, 478).

Необходимо также отметить сложные слова в числе имен существительных, употребляемых Маяковским. Несколько таких сложных имен существительных приведено выше в числе примеров на слова с суффиксом *-ье*: *тупорылье*, *рыхотелье*, *многопудье*, *ревоголосье*; здесь образцом должны были служить слова вроде *благополучье*, *долголетье* и т.п. Ср. также *визголосье* (X, 109) с любопытным примером гаплогогии вместо *визгоголосие*. Но есть у Маяковского сложные слова и других типов, например такие, в которых первая основа относится ко второй, как прилагательное к существительному. Маяковский в этих случаях пользуется или уже обращающимися в общей речи основами, вроде *электро-*, *радио-*, например *электролектор* (II, 291), *электросамобритель* (V, 303), *радиосплетни* (II, 119), или же создает новые основы этого рода, как из имен существительных, например: *железоруки* (II, 584), *звездомедведя* (X, 127), так и из прилагательных, например: *молодолес* (V, 123; в последнем случае возникает слово вроде распространившихся в последние годы сокращений типа *сухофрукты* и т.п.). Далее, Маяковский употребляет такие сложные слова, в которых обе основы относятся одна к другой, как два существительных, например: *людозусь* (II, 99; по типу приложения: *человек-зусь*), *пролетариатоводец* (VI, 157; равнозначно отношению им. и род. падежей: *водитель пролетариата*), *дрыгоножество* (VI, 192; равнозначно отношению им. и тв. падежей: *дрыгание ногами*) и т.д.

Обращает на себя внимание, что Маяковский редко изобретает сложносокращенные слова типа *хозрасчет*, *домком* и т.д. Ср. редкие случаи, вроде *Млечпуть* (X, 189), *раб-читы* (рабочие читатели, X, 290), ироническое: *"самокритик соедурак"* (IX, 134).

§ 17. Очень богат язык Маяковского сложными прилагательными разных типов. Р. Якобсон пытался истолковать их исходя из ритмических особенностей стиха Маяковского, что имеет свои основания*. Собственно же лингвистически заслуживает, во-первых, внимания тяготение Маяковского к "грандиозным" образам, которые он создает при помощи сложных прилагательных, следуя в этом старой книжно-риторической традиции (XVII век, классицизм), иногда даже дословно ее повторяя, как, например, в слове *быстролётный* (II, 23). Очень любит Маяковский сложные прилагательные с первой основой счетного значения вроде: *"шляпой стопёрой"* (I, 232), *"мордой многохамой"* (I, 232), *"стодомым содомом"* (I, 233), *"тысячерукого Марата"* (II, 13), *"Книгой времени тысячелистой"* (II, 31), *"миллионноглавый Третий Интернационал"* (II, 65), *"тысяче-миллионно-крыший волжских селений гроб"* (II, 148), *"в миллионноносильной воле РКП"* (II, 210), "с

*См.: Якобсон Р.О. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским.

тысячезапахой клумбы" (VI, 49), "стотысячесабельной конницы бег" (VI, 185) и многие другие. Сам по себе словообразовательный принцип здесь традиционно книжный, и новизна подобных образований, поскольку о ней можно говорить, природы не морфологической, а сема-сиологической, т.е. сказывается в самом значении соединяемых основ (ср., например, *многохамый*). С морфологической точки зрения можно лишь отметить форму прилагательного во второй части сложения от таких существительных, которые ее обычно не имеют (например, *тысяче-запахой*), но и здесь сама по себе форма точно отвечает модели русского языка; ср. *ручной*, но *двурукий*; *губной*, но *двугубый*; *головной*, но *трехголовый* и т.д. Но особый и собственно грамматический интерес представляют многочисленные у Маяковского сложные прилагательные, в которых первая основа имеет значение определения ко второй, но дана в форме не прилагательного, а существительного, например: *крикогубый* (I, 191; т.е. "с кричащими губами"), *быкомордая орава* (I, 231; т.е. "с бычьей мордой"), *кудроголовым волхвам* (I, 271; т.е. "с кудрявыми головами"), *огнедымые бразды* (II, 584; т.е. "с огненным дымом"), *грозобуквом ералаше* (II, 122; т.е. "с грозными буквами"), *моря рёволице* (VII, 38; т.е. "с ревущим лицом"), *кино американолице* (VIII, 96) и многие другие. В строгом смысле здесь наблюдаем такое отношение первой части сложения ко второй, которое равнозначно отношению "приложения" к существительному, т.е. грамматически буквально следовало бы, например, слово *крикогубый* толковать "с губами – криком", *быкомордый* – "с мордой – быком" и т.д. Этот новый и свежий нюанс в значении сложных основ, состоящий в замене качественного определения вещно-предметным, представляет большой интерес для интерпретации языка Маяковского, как и вообще для русской грамматической теории. Особенно интересны случаи, в которых описанное отношение дано в обратном виде, т.е. значение "приложения" принадлежит второй части сложения, например: *массомясая... орава* (I, 231), т.е. представляющая собой "мясо-массу", *сердцелюдый* (VI, 75), т.е. представляющий собой "человека-сердце" и др. Оставляю без рассматривания более обычные типы сложных прилагательных вроде *красноязыкий* (II, 13), *звонконогие* (VI, 24), *лазоровосинесквозное* (II, 107) и др., но и здесь есть "обратные" случаи вроде *лобоузки* (VII, 33). Ср. рассчитанное на комический эффект *"Эскадры верблюдокорабледраконы"* (II, 120) и пр.

Другое явление в области употребления прилагательных у Маяковского, на которое стоит обратить внимание, это множество прилагательных с приставкой *раз-*, обладающей значением усиленной степени признака, например: *разужасная* (V, 465), *разужасно* (IX, 84), *разувлекательнейший* (X, 30), *распривлекательна* (X, 30), *распрабабкиной* (X, 150), *"деревушки разнищей"* (X, 166), *разбезалаберный* (VII, 184), *"время... распроститучье"* (VII, 241), *"вопросам разнедоуменным"*

(VI, 281), *разбо́льшущий* (VII, 164), *разэкзотическая* (VII, 320, проза), и даже от английского слова *united* (соединенные) – *разъя́найтед* (VII, 175). В случаях, в которых эта приставка присоединена к основе превосходной степени, как, например, *разувлекательнейший*, возникает как бы превосходная степень в квадрате, что характерно сразу и для поэтики Маяковского, и для фамильярной аффективной речи; ср. такое же отношение в *"пресво́лочнейшая штукавина"* (II, 334), разновидность того же *распро́наиглавный* (в *"Бане"*, XI, 389). Есть также и существительные на *раз-*: *рассоциализм* (IX, 127), *архи-разиерархия* (IX, 404).

§ 18. Не буду описывать подробно чрезвычайно обильных новообразований Маяковского в области приставочных глаголов, так как этот вопрос в той или иной степени уже освещался в литературе*. Отмечу только два частных обстоятельства в этом явлении. Во-первых, указанное Трениным, но оставленное им без должного объяснения, *"вторичное наращение приставок на глаголы, уже снабженные ими"*, вроде *изъиздеваюсь* (I, 179), *Испозолочено* (VI, 120). Оба эти случая – разные. Во втором из них наблюдаем близкую аналогию русскому народному, в частности – фольклорному языку, например: *приросхвастались, изурезались, порастыкали, поспроведати* и т.п.** В первом же примере вторичная приставка имеет свое оправдание прежде всего в том, что первичная давно перестала быть приставкой, так как *издеваюсь* не разлагается в современном языке на *из-* и *-деваюсь*. Таким образом, это интересный пример воскрешения сложного состава слова, превратившегося в общем употреблении в простое. Во-вторых, аналогичное оживление формы слова, заключающейся в сложении приставки с глаголом, наблюдаем в тех случаях, в которых глагольная основа, осложненная в обычном употреблении приставкой, отрицанием, частицей *-ся* и т.п., употребляется Маяковским без этих дополнительных морфем, что приводит как бы отрицательным путем к подновлению ощущения морфологического состава слова. Имею в виду случаи вроде *лóжите**** (I, 179), *взвидишь* (VI, 195), *приснит* (VII, 193): *"Ну, и сон приснит вам, полночь-негодяйка!"* и т.п.

Разумеется, и сверх описанного в текстах Маяковского есть многое, что заслуживало бы лингвистического комментария, да и в применении к описанному сказано не все, что можно было бы сказать. Но полагаю, что общие тенденции языка Маяковского в области явлений морфологии предшествующим изложением все же намечены в некоторых существенных отношениях.

*См.: Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. С. 138 и сл.

**См.: Ончуков Н.Е. Печорские былины. СПб., 1904. С. 169, 195, 197, 203.

****Ложите* вместо *кладете* известно в областном языке, но несомненно, что не областной язык служил источником Маяковского в *"Облаке в штанах"*: *"Нежные! Вы любовь на скрипки ложите"*.

3. Слово в фразе

§ 19. "Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу", – говорит Якобсон*. Эта верная характеристика, сделанная на основе версификационного анализа, требует, однако, более подробного и притом собственно синтаксического истолкования. Действительно, для стихотворений Маяковского в высшей степени характерно дробное построение речи в виде замкнутых и взаимно разобщенных отрезков, связь между которыми поддерживается не столько их грамматическими, сколько чисто семантическими свойствами. Таким построением достигается устранение различных типов синтаксической зависимости, так что связный поток речи превращается в соединение независимых синтаксических единиц, которые продолжают определять и дополнять одна другую самими своими значениями, без опоры на форму отдельных слов. С этой точки зрения язык Маяковского предстает как своеобразное явление преодоления синтаксиса и высвобождения семантики из связи формальных отношений. Как уже указывалось вскользь выше по другому поводу, и в общепотребительном языке возможны такие типы синтаксической связи, в которых участвуют слова неизменяемые и в которых, следовательно, связь не имеет особого материального морфологического выражения, например: *уехал вчера, очень умен* и т.д. Но указываемое разобщение синтаксических связей в языке Маяковского не имеет ничего общего с подобными явлениями так называемого примыкания (по терминологии Пешковского). Общие свойства синтаксиса Маяковского скорее напоминают то, что Пешковский очень удачно назвал "обособлением"', т.е. такое интонационное разобщение отдельных членов связной речи, при котором они выделяются в самостоятельные и замкнутые целые, равнозначные, как говорил Пешковский, предложению, например: "Я удивляюсь, что вы, с *вашей добротой*, не чувствуете этого", в сравнении с фразой: "Я удивляюсь, что вы с *вашей супругой* не чувствуете этого". Разница только та, что подобное обособление в поэтическом языке Маяковского способно достигать крайних пределов, так что слова, тесно связанные своими значениями и с этой стороны составляющие нечто целое, синтаксически нередко разобщены полностью и представляют собой несколько самостоятельных целых. Попробую детализовать эту общую характеристику разбором отдельных явлений текста Маяковского.

§ 20. Наиболее простой и притом очень распространенный у Маяковского тип дробного построения речи из разобщенных слов или словосочетаний состоит из употребления изолированных именитель-

*Якобсон Р.О. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. С. 107.

**См.: Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. С. 473 и сл.

ных падежей, обычно нескольких подряд, но в иных случаях и одиночных, с определениями и дополнениями или без них, но, во всяком случае, без глаголов. Функции таких именительных падежей различны. Так, часто такие изолированные именительные падежи служат для картинного обозначения места и обстановки действия или обрисовки отдельных аксессуаров сюжета, отчасти напоминая те литературные экспозиции, которые заключаются в драматических произведениях в авторских ремарках. Например:

Ночь.

Надеваете лучшее платье.

(II, 134—135)

Или:

Ночь.

Придешь —

блестит светелка

(IX, 388)

Бульвар.

Машина.

Сунь пятак, —

что-то повертится,

пошипит гадко.

(II, 155)

Особенно яркий случай этого рода — в поэме "Про это", где в самом тексте мотивировка такой синтаксической схемы:

Лубянский проезд.

Водопьяный.

Вид

вот.

Вот

фон.

В постели она.

Она лежит.

Он.

На столе телефон.

(VI, 78)

В других случаях возможны и иные виды осмысления таких изолированных именительных. В следующем примере их нагромождение, в соединении со столь же резко обособленными наречными выражениями, рассчитано на создание средствами языка кинематографического эффекта:

Ужин.

Курица.

В морду курицей.

Мотоцикл.

Толпа.

Сыщик.

Свисток.

В хвост.

В гриву.

В глаз.

В бровь.

(VII, 38)

В известных строчках:

"Товарищ Надя!

К празднику прибавка —

24 тыщи.

Тариф"

(II, 74)

именительный имеет значение указания на причину, основание явления, приблизительно в смысле: "таков новый тариф" или что-нибудь в этом роде (само собой разумеется, что такой перевод уничтожает весь художественный смысл строки). В строчках:

Бабушка с дедушкой.

Папа да мама.

Чинопочитанья проклятого гина

(II, 37)

именительными обозначены те предметы, которые служат далее исходным пунктом рассуждения и изъяснения чувств и мнений и т.д. Иногда в такой форме дается просто описание предмета, как, например, в следующем прозаическом месте: "Газета "Атлантик". Впрочем, паршивая. На первой странице великие люди" (VII, 316). Интересные перечислительные конструкции находим в автобиографии Маяковского "Я сам", очень характерные для лаконического стиля этого произведения, например: "Беллетристики не признавал совершенно. *Философия. Гегель. Естествознание.* Но главным образом *марксизм*" (XII, 16). Словом, функции таких обособленных именительных могут быть, как уже сказано, разные. Однако общий их синтаксический характер этим не устраняется, а заключается он в том, что они разобщены с остальным текстом и тем самым превращены в независимые синтаксические целые, хотя эти целые непосредственно связаны с остальным текстом самими значениями образующих их слов.

Изолированные именительные этого рода нередко встречаются и в общем употреблении. На них довольно подробно останавливаются Шахматов* и Пешковский**. Однако оба эти выдающиеся исследователя русского синтаксиса совершают большую ошибку, непременно желая истолковать такие именительные как особого рода сказуемые и, следовательно, предложения. С этим решительно нельзя согласиться, если только придавать терминам "сказуемое" (или "преди-

*См.: Шахматов А.А. Синтаксис русского языка: Учение о предложении и словосочетании. Л., 1925. Вып. 1. С. 33—38.

**См.: Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. С. 202 и сл.

кат") и "предложение" специфицированное значение и не думать, будто всякое синтаксическое целое есть непременно предложение. В русском языке нет сказуемого там, где нет категорий наклонения и времени, в которых находит себе выражение логический акт предсказания*, а именно этого и лишены, вопреки мнению названных ученых, описываемые ими безглагольные именительные. Это не мешает таким безглагольным именительным в иных случаях функционировать в роли очевидной аналогии к предложению и сказуемому, но тем более важно отдавать себе отчет в том, что в таких случаях нечто аналогичное создается разными средствами. Ср. интересный случай этого рода в "Хождении по мукам" А.Н. Толстого (кн. I, гл. XI): "длиннаять от пирамидального тополя, каменная скамья, развевающийся на голове шарф, и чьи-то беспокойные глаза следят за Дашей". В подобных случаях, по-видимому, лучше говорить о том, что предложение составляет аналогию безглагольному именительному, чем наоборот.

Не представляют собой сказуемых и описанные выше изолированные именительные Маяковского. Тем не менее природа их далеко не всегда совпадает с обычными случаями изолированных именительных, упоминаемых в лингвистической литературе. Именительные Маяковского отличаются тем, что хотя они и даны в тексте как независимые синтаксические единства, но приобретают этот характер ценой разобщения с остальным текстом, т.е. такого его расчленения, которое намеренно освобождает отдельные слова или словосочетания от их формальной зависимости по отношению к другим и превращает их в самостоятельные синтаксические ценности. Это видно хотя бы из таких случаев, в которых Маяковский ставит в положение изолированного именительного слово, в обычном употреблении вообще не способное функционировать в такой форме, например числительное без существительного при нем:

Четыре.

Тяжелые, как удар.

"Кесарево кесарю — богу богово".

(I, 137)

Это видно, далее, и на таких построениях, в которых именительный отделен глубокой паузой (точкой) от включающихся с ним в общее единство определений, примером чего могут служить только что приведенные строчки или приведенный выше прозаический отрывок из VII, 316. Еще более очевидным становится это на таких примерах, в которых Маяковский разделяет точкой или даже вставными фразами именительный и глагол, т.е. слова, которые могли бы быть подлинными подлежащим и сказуемым. Ср.:

*См. к этому малоизвестную, но чрезвычайно содержательную статью: *Зеньковский В.В.* К вопросу о функции сказуемого. Киев, 1908. С. 1—59 (из "Университетских Известий").

Морган.

Жена.

В корсетах.

Не двинется.

(II, 350)

Или:

Никольские ворота.

Часовня у ворот.

Пропахла ладаном и елеем она.

Тиха,

что воды набрала в рот,

часовня святого Пантелеймона*.

(II, 76)

Или:

Москва. Вокзал. Народу сонм.

Набит, что в бочке сельди.

(II, 173)

Или с любопытной инверсией глагола, поставленного между двумя изолированными именительными, из которых второй мог бы быть подлежащим, а первый — дополнением.

Шарло.

Спадают.

Штаны-гармошки.

(VII, 34)

Изолированные именительные аналогичны по функции также и иным членам предложения, но выражено это только самим значением соответствующих слов, а не синтаксически, так как синтаксическая связь этих именительных с остальным текстом устранена. Например:

Май стоял.

Позапрошлого лето.

(II, 82)

"Товарищ Иван Ваньч ушли заседать —

Объединение Тео и Гукона".

(II, 141)

Встучнел (капитализм. — Г.В.),

как библейская корова

или вол,

облизывается,

Язык — парламент.

(VI, 154)

Вещи.

Всем по пять кило.

(VII, 27)

Медовый.

Пара легла

(VII, 165)

и т.д.

*Пример этот менее показателен, чем другие, так как при *пропахла* появляется заместитель подлежащего — *она*, а при втором сказуемом *тиха* подлежащее повторяется, что интересно в другом отношении.

Подобное изолирование синтаксического члена следует усматривать и в следующем примере, где отделенное слово можно было бы легко принять за обычное прямое дополнение в винительном падеже, если б не выразительное тире, отделяющее его от предшествующего текста.

Кто-то
даже,
чтоб избежать переписки,
предлагал —
сквозь землю
до Вашингтона кабель. (II, 87)

В данном тексте вопрос о том, какой падеж *кабель* — именительный или винительный, теряет свой синтаксический смысл.

Превосходной иллюстрацией сказанному служит и такой пример:

Обалдело дивились:
выкрутас монограмма,
дивились сиявшему серебром
полированным... (II, 68)

Очевидно, что здесь именительный *монограмма* синтаксически вполне равнозначен дательному *сиявшему*.

В стихотворении "Про пешеходов и разинь, вонзивших глазки небу в синь" обращают на себя внимание следующие строки:

Охотный ряд.
Вторая сценка:
снимают
дряхленькую церковь.

И далее:

Картина третья.
Бытовая:
развергывается у трамвая. (IX, 232, 233)

Во втором из этих мест имеем три отдельные синтаксические целые, которые в обычной книжной речи составили бы подлежащее, определение к нему и сказуемое одного предложения.

§ 21. Но описанный до сих пор разобщенный именительный — это только частный случай "преодоления синтаксиса", к которому стремится речь Маяковского и которое, кстати говоря, лежит в основании его короткой строки, не раз смущавшей критиков и исследователей. Разобшение синтаксически связанных членов речи и размещение их по разным стихам наглядно сказалось и в случаях вроде:

А тоже —
с сердечком.
Старается малым! (II, 131)

Или:

Старомозгий Плюшкин,
перышко держа,
ползет
с перержавленным. (II, 341)

Или:

Скушно Пушкину.
Чугунному ропщется. (IX, 271)

Или:

должно быть,
тот
работал над дохлой
и толстую шею кромсал понемножечко. (II, 81)

(Из предыдущего ясно, что речь идет о дохлой лошади.) Или:

Были времена —
прошли былинные (VI, 235)

и др. Все эти случаи представляют собой такое построение, в котором существительное, употребленное в двух разных или двух параллельных функциях, первый раз дано без своего определения, а второй — только своим определением, как бы по формуле: субъект (— атрибут) — (— субъект) атрибут. Не требует объяснений, как резко повышается в таком построении синтаксический вес определения, из зависимого члена превращающегося в независимый, что, в частности, сказывается в том, что морфологически оно превращается в этих случаях в субстантивированное прилагательное. Синтаксическое своеобразие языка Маяковского сказалось здесь в полной мере.

В других случаях синтаксическое разобщение связанного прямолинейно достигается тем, что зависимая форма данного синтаксического члена заменяется соответствующей случаю независимой его формой. Например, в стихах:

"Пелагея,
что такое?
где еще кусок
жаркое?" (IX, 69)

наблюдаем два равноправных существительных одного плана вместо ожидаемой двупланной конструкции управляющего существительного и управляемого (*кусок жаркого*). Не случайно поэтому оба существительных размещены в разных строчках.

В известных стихах:

Мне бы
памятник при жизни
полагается по чину (II, 343)

разрушена связь между *мне* и *памятник* *полагается*, так что вместо одного цельного возникают два разобщенные единства, и это достигается тем, что глагол употреблен в форме, независимой по отношению к частице *бы*. Еще один любопытный пример такого же рода дают строки:

Но,
о здравии хлопоча,
не двинулись
в Крым
ни одна изпачиха
и
ни одного изпача.

(IX, 296)

Здесь выделен в отдельную строку безличный оборот, хотя ему предшествует сказуемое *не двинулись*, форма множественного числа которого как бы повисает в воздухе.

Иной способ освобождения слова от его синтаксических связей и превращения его в некоторое независимое единство заключается в том, что слово, принудительно требующее дополнения, употребляется без него, например: "*Я не могу на улицах!*" (I, 200), где нет необходимого при *могу* инфинитива; ср. "*Чтобы я не смог вот этого?!*" (VI, 54), где этот прием мотивирован недоговоренностью.

Одно из важных следствий такого независимого употребления отдельных звеньев синтаксической цепи — нередкое в стихах Маяковского отсутствие глагола там, где его можно было бы ожидать с точки зрения норм общего языкового употребления. Объясняется это тем, что поставленный в независимое положение член речи тем самым становится основанием цельного высказывания и поэтому в сказуемом уже нет нужды. Здесь нет предикации в точном смысле этого термина, а есть такой нерасчлененный способ выражения, при котором вообще еще не существует сказуемого как особой категории грамматики, так как любое слово способно создавать законченное языковое целое и синтаксически довлеет само себе. Можно наметить в языке Маяковского несколько частных случаев такого как бы "доглагольного" синтаксического построения. Во-первых, в восклицаниях разного рода, как, например:

Нагнали каких-то.
Блестящие!
В касках!
Нельзя сапожища!
Скажите пожарным...

(I, 186)

Недоразуменье!
Надо —
прохожим,
что я не медведь,
только вышел похожим.

(VI, 96)

Во-вторых, в условных конструкциях после *если*, например:

*если б рот один, без глаз, без затылка —
сразу могла б поместиться в рот
целая фаршированная тыква.* (I, 85—86)

*Если Марс,
то и он
сейчас
скрипит
про то ж.* (VI, 75)

В-третьих, в конструкциях цели после *чтобы*, например:

*Глупые речь заводят:
чтоб дед пришел,
чтоб игрушек ворох.* (I, 133)

*вам я
душу вытащу,
расотчу,
чтоб большая!* (I, 193)

*"Хочу,
чтоб из мрамора
пышные бабы".* (I, 280)

*Окорочок...
Хочу, чтоб дешево...* (VI, 81)

*...какой великий выбирал
путь,
чтобы протоптанней
и легче?* (VIII, 20)

*А мне
в действительности
единственное надо —
чтоб больше поэтов
хороших
и разных.* (VIII, 75)

*Одно обдумывает
мозг лобастого,
чтобы вернее,
короче,
сжатее.* (IX, 113—114)

В некоторых случаях подобное отсутствие сказуемого мотивировано иллюзией недоговоренности, например:

*И когда говорят мне, что труд, и еще, и еще,
будто хрен натирают на заржавленной терке...* (I, 88)

и т.д.

Возникает синтаксическая схема, аналогичная древнерусским оборотам: "а князь их — фотá на голове" и далее: "а бояре у них ходят — фотá на плеще" ("Хождение Афанасия Никитина")⁴⁰, т.е. своего рода репродукция так называемой паратактической конструкции, в которой нет отношений подчинения между отдельными членами целого, а только присоединение одного независимого члена к другому*.

§ 22. Синтаксическая самостоятельность отдельного слова сказывается в языке Маяковского далее и в таких построениях, в которых, как одинаковое и равноценное, поставлены слова разных морфологических классов, синтаксическое отношение между которыми в общем языковом употреблении иерархично. Иначе говоря, Маяковский уничтожает разницу в относительной синтаксической ценности отдельных частей речи, например:

Маленькая,
но семья. (II, 340)

...чтоб стали дети, должны подрасти,
мальчики — отцы,
девочки — забеременели. (I, 199)

Хорошо
и целоваться,
и вино. (VIII, 396)

*Не нуждается ли в связи с указываемыми здесь фактами в более точной и осторожной формулировке традиционное мнение, согласно которому считаются галлицизмами встречающиеся у Пушкина конструкции:

Бежал от радостей, бежал от милых муз
И — слезы на глазах — со славою прощался!⁴¹

Или:

Когда, с угрозами, и слезы на глазах,
Мой проклиная век...⁴²

Мнение это в свое время было высказано Ф.Е. Коршем (см.: Корш Ф.Е. Разбор вопроса о подлинности окончания "Русалки" Пушкина по записи Д.П. Зуева // Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН. 1898. Т. 3. Кн. 3. С. 698), а в последнее время повторялось В.В. Виноградовым (см.: Виноградов В.В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935. С. 315). Галлицизмами же считает соответствующие конструкции в стихах символистов В.М. Жирмунский. См. его указание на стихи Брюсова: "без слов, дрожь в руках и взоры смутны, я слышу... зов" (см.: Жирмунский В.М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования. Пг., 1922. С. 100).

Ср. заглавие одного из ранних стихотворений: "Скрипка и немножко нервно" (I, 67). Тот же общий смысл имеет и употребление менее самостоятельных категорий в функции более самостоятельных. Сюда относится, например, употребление формы повелительного наклонения в функции обобщенного представителя категории глагола: "Мы знаем, кого *мети*! Ноги знают, чьими трупами им *итти*" (II, 54), "Поэзия — это *сиди* и над розой *ной*" (II, 96), "А зачем вообще эта шапка Сене? Чтобы — *целься* рифмой и ритмом *ярься*?" (VIII, 34). Другой случай такого перевода слова в синтаксически высший ранг — это употребление предлогов как наречий, какими все эти предлоги, надо думать, были в очень глубокой древности. Находим это по преимуществу в рифмах, что еще раз свидетельствует о глубокой связи между рифмой Маяковского и его языковыми новообразованиями. Например: "его избитые тромбонами и фаготами смяли и скакали *через*" (I, 91), "Если петь про залезших в щели, меч подъявших и павших *от*" (II, 46), "сядешь, чтобы солнца *близ*" (VI, 138), "Стекло — и видите *под*..." (VI, 217). Особенно яркие случаи:

Что увидишь?!
 Только лоб его лишь,
 и Надежда Константиновна
 в тумане
 за... (VI, 223)

но смотрите —
 из
 выплывают
 Red и White Star'ы
 с вóрохом
 разнообразных виз. (II, 335)

Ср. подчеркнутое употребление этого приема в "Мистерии-Буфф":

И за,
 и над,
 и под,
 и пред
 домов дредноуты. (III, 14)

В других случаях дело ограничивается одной инверсией без перемены функции, так что предлог (или союз), сохраняя свое назначение, лишь как бы имитирует независимое слово, оказываясь в рифме, например:

Возрадуйтесь,
 найден выход
 из
 положенья этого... (IX, 273)

Огромные
 зеленеют столы.
Поляны такие.
 И —
по стенам,
 с боков у стола —
 стволы,
называемые —
 "кий".

Отметим далее свойственное молодой поэзии Маяковского опущение предлогов, которое, как верно было отмечено Jakobсоном*, как бы приостанавливает процесс онаречения предложных конструкций и сохраняет за существительным в косвенном падеже силу управляемого слова, дополнения. Например: "По Красному морю плывут каторжане, *трудом* выгребая галеру" (I, 76) или: "*трудом* поворачивая шею бычьей" (I, 82; в обоих случаях первоначально было: с *трудом*), где творительный падеж звучит как творительный орудия. Есть и иные модификации подобного повышения синтаксического веса косвенного падежа в результате устранения предлога, например: "Он раз *чуме* приблизился тронem" (I, 73), "Склонилась *руке*" (I, 283), "Окну лечу" (I, 303), "летел *барышне*" (VI, 80), где беспредложный дательный становится обозначением предмета, к которому непосредственно обращено действие, как к своему прямому адресату. Так же и в этом случае Маяковский, без всяких филологических и стилизаторских заданий, имитирует древнерусский строй речи, например, в "Слове о Полку Игореве": "избивая гуси и лебеди *завтроку и обеду и ужине*". Следует заметить, что подобные конструкции дательного вообще широко применяются Маяковским, особенно в молодых его стихотворениях, например: "Ветер колючий *трубе* вырывает дымчатой шерсти кллок" (I, 33), "уткнувшись *дождю* лицом в его лицо рябое" (I, 182), "кастетом кроиться *миру* в черепе!" (I, 195), "Встает *глазам* седин портретных рама" (VI, 160) и др.

О, скольких
можно
упразднить,
заменя
добросовестным "Телевоксом".

377

(IX, 94)

Испустит чих —
держусь на месте еле я. (IX, 80)

Это хитрая тема!
 Нырнет под события...*(...)*
затрясет;
 посыпятся души из шкур. (VI, 77)

*Овсянико-Куликовский Д.Н. Синтаксис русского языка. Спб., 1912. С. XXIII, XXIV.

категорией в языке являлось предложение. Однако предложение в силу своей неразвитости, нерасчлененности было тогда одновременно и единым словом и единым звуком”*. Имея в виду все напрашивающиеся оговорки относительно абстрактно-гипотетического характера подобных генетических предположений, нельзя все же не видеть важности заключающегося в них указания на диалектический характер исторических отношений между словом и предложением. Следовало бы только избегать самого термина “предложение” в применении к языку такого примитивного строя, потому что там, где слово и предложение совпадают, очевидно, нет ни того, ни другого, а есть нечто третье, качественно отличное. В одном случае эту оговорку делает и сам Яковлев: “Но эти отдельные звуки-сообщения представляют собою лишь предложение в зачатке. Предложения вообще, предложения как простейшей категории в эту эпоху еще не существует...”**. В лучшем случае речь может идти о тех “гомологах” предиката, которые имеет в виду Овсяннико-Куликовский в приведенной выше выписке из его “Синтаксиса”.

Как же следует понимать раскрывающуюся таким образом аналогию между синтаксисом Маяковского и этим наиболее примитивным строем человеческой речи? Грубым заблуждением было бы думать, будто эта аналогия есть результат архаизации или стилизации как сознательного художественного или вообще литературного приема. Литературный облик Маяковского, который постоянно жил самыми последними явлениями злободневности, для которого каждая уходящая секунда, по мере своего превращения в историю, тем самым как бы переставала быть реальностью, совершенно не вяжется с архаизацией и стилизацией. Да это было чуждо ему и в чисто художественном плане. Дело, однако, заключается в том, что раскрываемый историками языка примитивный строй речи, наряду с исторически изменчивыми и подвижными свойствами, обладает также и такими общими свойствами человеческой речи, которые, потеряв значение основного принципа построения речи, могут тем не менее подспудно продолжать в ней жить как известная возможность, реализуемая от случая к случаю, в зависимости от частных условий. Как уже выяснено было в первой главе, новаторство Маяковского в языке есть по преимуществу актуализация потенциального, почувствованного им в современном языковом строе через некоторые специфические формы его выражения. А так как вышедшее из употребления в языке никогда не “умирает” до конца — всякие биологические параллели в применении к языку вообще чрезвычайно вредны, — то подобная актуализация потенциального и приводит во множестве случаев к возрождению

*Яковлев Н. Ф., Ашхамов Д. Грамматика адыгейского литературного языка. М.; Л., 1941. С. 8.

**Там же. С. 9.

и к "воскрешению" более исконных отношений. Можно сказать, что такого рода языковое творчество традиционно, но не в смысле прямой преемственной зависимости от тех или иных ближайших или отдаленных культурных традиций*, а в том смысле, что оно служит как бы постоянным напоминанием исходных начал данной словесной культуры и постоянным возвращением к ним, но в современной и злободневной форме.

Нам остается убедиться, что тот же основной принцип языкового новаторства может быть открыт и в тех явлениях текста Маяковского, которые относятся к области семасиологии.

4. Слово в выражении

§ 24. Из разнообразных семантических явлений в языке Маяковского я останавливаюсь ниже на некоторых фактах фразеологии, которые, как мне кажется, с наибольшей ясностью обнаруживают общий смысл языкового новаторства Маяковского в применении к значениям слова. Под фразеологией здесь понимается область соединения слов уже не как форм того или иного ряда, а как носителей материальных значений. Подобно тому, как синтаксис должен оперировать понятием синтаксического целого, возникающего из сложения форм, так и фразеология нуждается в соответствующем понятии целого, складывающегося из отдельных значений отдельных слов. Будем именовать такое фразеологическое целое термином "выражение", который, следовательно, понимается здесь как своего рода семасиологическая параллель к синтаксическому термину "предложение" или "фраза" (конечно, было бы лучше пользоваться в фразеологии именно термином "фраза", но против этого — традиция, давно уже придавшая слову "фраза" синтаксический смысл, а ломать эту традицию нет особой нужды). Среди разного рода выражений, составляющихся из соединения слов с их значениями, выделяется особый их разряд, который обычно именуется разрядом фразеологических сравнений или идиоматических выражений (нем. Redensarten, фр. locutions). Здесь имеются в виду выражения, состоящие из таких слов, каждое из которых в составе данного выражения не имеет своего собственного значения и, по существу, не должно было бы толковаться как особое слово с особым значением. Значение в таких выражениях принадлежит только целому, которое невозможно расчлнить на части без утраты или искажения его значения. Таковы выражения, вроде

*В этом отношении я расхожусь с Н.Н. Асеевым, который интерпретирует Маяковского как "родню" Льву Толстому, Пушкину и т.д. См. его статью "Кому родня Маяковский" в газете "Литература и Искусство" (1943. 17 апреля. С. 2.). Я предпочел бы, если бы было сказано, что Маяковский "родня" русскому фольклору, русскому языку, т.е. некоторым общим и постоянным категориям истории русского слова.

положить зубы на полку, бить баклуши и т.д. В языке Маяковского во множестве случаев замечаем своеобразную борьбу с тем омертвлением отдельного слова, которое превращает свободное соединение значений в их фразеологическое сращение. Слово, утратившее свое значение и превратившееся исключительно в материал сращения, из которого не может быть вынуто, вроде слова *зубы* в выражении "положить зубы на полку", как бы восстанавливается в своих правах у Маяковского, снова становясь словом самостоятельным, получающим свое значение обратно. Это — полная аналогия тому, что мы наблюдали в области синтаксиса. Маяковский достигает этого восстановления слова в его индивидуальных правах тем, что ставит слово в такие фразеологические условия, при которых его индивидуальное значение необходимо должно ожить, для того чтобы было понятно целое. Возникает особого рода разложение фразеологических сращений на составные части. Обычное средство для этого — употребление слова в его буквальном и примитивном значении, т.е. иллюзия совершенно наивного его толкования, какое нередко наблюдаем в языке детей. Так, одна трехлетняя девочка, которую мать как-то отвела от газовой горелки в ванне со словами: "Уйдем от греха подальше", оставалась в уверенности, что слово *грех* обозначает не что иное, как именно газовый кран, — и это обнаружилось только через несколько лет. Чуковский рассказывает о мальчике, который спрятал своего любимого пса от пришедшей гостьи, после того как услышал, что она в каких-то делах *собаку съела**. Совершенно так же Маяковский пишет:

А теперь буржуазия!
 Что делает она? (...)
 Она —
 из мухи делает слона
 и после
 продает слоновую кость. (II, 147)

Буквальное понимание слова *слон* в фразеологическом сращении *делать из мухи слона*, лежащее в основе заключающегося в этих стихах острого сатирического образа, и есть то, что может быть названо разложением идиоматики в языке Маяковского. Ср. другие примеры:

Через всяческую грязь
 проведут галоши.
 Если ж враг захочет съесть
 нас и нашу ношу,
 как бы тем врагам не сесть
 в эту же галошу! (V, 554)

*См.: Чуковский К. От двух до пяти. С. 19—20.

если зуб на кого —

отпилим зуб...

(VIII, 74)

"Наше дело

маленькое —

я сам по себе

не великий немой,

и рот

водою

наполнен мой,

вроде

умывальника я"

(IX, 237)

кто из вас,

из сёл,

из кожи вон,

из штолен

не шагнет вперед?!

(VI, 146)

Последний пример интересен тем, что буквальное толкование слов *из кожи вон* здесь выражено и грамматически, именно — параллельными конструкциями с предлогом *из*: *из сёл, из кожи, из штолен*. Ср. в прозе: "Я зашел к тогда еще товарищу по партии — Медведеву. Хочу делать социалистическое искусство. Сережа долго смеялся: *кишка тонка*. Думаю все-таки, что он недооценил *мои кишки*"* (XII, 19). Сюда же примыкают и случаи разложения более слабых видов связи внутри выражения, как, например: "Как трактир, мне *страшен* ваш *страшный суд*!" (I, 57); "рухнуло *римское право* и какие-то еще *права*" (VI, 63); "розданные Луначарским *венки лавровые* сложим в общий товарищеский *суп*" (VIII, 74), где словом *суп* предполагается *лавровый лист*. На буквальном толковании отдельного слова в неразложимом выражении основан и комический эффект в следующих строчках из "Хорошо!":

Сегодня с денщиком:

ору ему

— эй,

наваксь

щиблетину,

чтоб видеть рыло в ней! —

И конечно —

к матушке,

а он меня

к моей,

*Любопытная параллель из Щедрина: "...не бежит сломя голову на всякий рожон, на который ему указывают" (*Салтыков-Щедрин М.Е. Невинные рассказы // Полн. собр. соч. Л., 1934. Т. 3. С. 280*).

к матушке,

к свет

к Елизавете Кирилловне!

(VI, 253)

Тот же смысл в строчках:

"Телевокс" подает перчатки —

"Прощай".

Прямо в ухо,

природам на зло.

кладу

ему

пятачок на чай...

Простите —

на смазочное масло.

(IX, 93)

"Телевокс" — механический человек.

Ср. еще:

"Сегодня

не приемный у нас.

Заходите

после дождичка в четверг".

(IX, 294)

Ср.:

Парнем разосланы

к чортовой матери

бабы,

деревья,

фонарные стекла.

(VIII, 111)

Такое употребление фразеологических сращений дает возможность как бы двойного их восприятия, т.е. одновременно и в значении составляемого ими целого, и в индивидуальном значении каждой составной части. Оно ведет далее к тому, что поэт получает возможность подбирать нужные ему сочетания слов, как бы не считаясь с возможностью их слияния в неразложимое сращение, а обращая внимание исключительно на значение каждого отдельного слова. Так, в "Моем открытии Америки", между прочим, читаем: "Сплошной ливень вспенил белый океан, белым заштриховал небо, *шил белыми нитками* небо и воду" (VII, 316). Здесь слова *шил белыми нитками* не образуют сращения: они взяты в той сумме значений, которая складывается из простого сложения индивидуальных значений данных слов, а существующее в языке готовое сращение *шито белыми нитками* (т.е. "легко объясняется") как бы игнорируется данным текстом. Такой же смысл в стихах:

Это я
попал пальцем в небо,
доказал:
он (т.е. бог. — Г.В.) — вор!

(I, 174)

где сочетанию *попал пальцем в небо* снова принадлежит только буквальный смысл суммы индивидуальных значений каждого из слов, входящих в сочетание. Перед нами уже знакомое разложение сращения, но как бы с другого конца, т.е. то, что можно было бы назвать "предупреждением сращения". И то, и другое явления имеют общее основание в таком отношении к значениям сочетающихся слов, при котором каждое отдельное слово сохраняет свою семасиологическую индивидуальность, не растворяющуюся в цельном выражении. Это дает Маяковскому возможность строить и более сложные построения каламбурной природы вроде:

На земле
огней — до неба...
В синем небе
звезд —
до чорта.

(VII, 224)

§ 25. Но принцип сохранения индивидуальных свойств слова в словосочетаниях ведет и к дальнейшим последствиям. Он внушает Маяковскому борьбу с метафорическим употреблением слова. Естественно, что метафора возникает только в контексте. Привычные и закрепляющиеся в памяти контексты порождают в языке ходовые, так называемые словарные метафоры, в которых первоначальное значение слова оказывается стертым и тогда, когда слово употреблено вне метафорического контекста. Таким образом, приобретя новое метафорическое значение, слово уже не способно удержать старое, основное значение. Происходит не обогащение значений в слове, а простая замена одного значения другим. Часто этот процесс получает и морфологическое выражение. Например, мы говорим "духовные *искания*", но только "*поиски* работы или денег". Но Маяковский пишет:

Я
ногой, распухшей от исканий,
обошел
и вашу сушу
и еще какие-то другие страны...

(I, 159)

и в ходовой метафоре *искания* оживает первоначальное значение слова, принадлежащее ему самому как его собственное свойство, независимое от тех или иных контекстов. Ср.:

День раскрылся такой,
что сказки Андерсена
щенками ползали у него в ногах,

(I, 260)

что основано на значении слова *щенок* в выражениях типа: он щенок перед кем-нибудь или в сравнении с кем-нибудь.

Бабе грязью обдало рыло,
и баба,
взбираясь с этажа на этаж,
сверху
и меня
и власти крыла,

(II, 88)

где таким же образом возрождается семантическая основа ходовых метафор: *трехэтажное ругательство* и *крыть* в значении "ругать". Любопытен пример:

в сердце таком
слова ничего не тронут:
трогают их революций штыком,

(II, 154)

напоминающий полемику по поводу галлицизма *трогать* в эпоху Карамзина и Шишкова. Ср. разговор Кузьминишны и Графа в комедии шишковиста Шаховского "Новый Стерн" (явление VIII): "Кузьминишна. ...Люблю деточек! они у меня одно мое богатство, одно сокровище! Граф. Добрая женщина, ты меня *трогаешь*! Кузьминишна. Что ты, барин, перекрестись! я до тебя и не *дотронулась*"⁴³.

Ср. далее:

Дорога до Ялты
будто роман:
все время
надо *крутить*.

(II, 354)

Ср. просторечное выражение: *крутить любовь* с кем-нибудь. Далее дорога в стихотворении описывается как состояние влюбленного. Ср. еще:

и в воздухе
даже не топоры,
а целые
небоскребы
стозтажного
мата.

(II, 385)

В стихах:

"Которые тут временные?
Слазь!
Кончилось ваше время",

(VI, 268)

где подновляется значение слова *временный* в применении к правительству, и процесс метафоризации слова как бы задержан на полдоро-

ге. Ср. игру на буквальных значениях слов *увязать, согласовать* в "Бане" (XI, 330– 331). Разумеется, подобное аналитическое отношение к значениям отдельного слова нередко служит основанием чистым каламбурам, как, например, в известных строчках из стихотворения о солнце:

Я крикнул солнцу:
"Погоди!
послушай, златолобо,
чем так,
без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы!"

(II, 57)

Такая же игра на разных значениях слова в известном месте из "Клопа" (XI, 269): "И вот я теперь Олег Баян, и я пользуюсь, как равноправный член общества, всеми благами культуры и могу *выражаться*, то есть нет – *выражаться* я не могу, но могу *разговаривать*..." и т.д. Ср. использование чистого омонима:

Чтобы суше пяткам –
пол
стелется,
извиняюсь за выражение,
пробковым матом.

(IX, 30)

Близко к каламбуру и такое построение:

"Ты самый низкий,
ты подлый самый..." –
И пошла,
и пошла,
и пошла, ругая.

(II, 64)

Слово *пошел, пошла* с инфинитивом означает "начал делать что-нибудь". Маяковский заменяет конструкцию с инфинитивом конструкцией с деепричастием, восстанавливая тем первоначальный смысл слова *пошла ругая*. Однако троекратное повторение слова *пошла* удерживает в нём и метафорический смысл, так что слово *пошла* остается предметом двойного восприятия. Но ясно, что все эти случаи и подвиды каламбурного употребления слов и выражений объединяются в практике Маяковского общим принципом восстановления примитивного и буквального значения в каждом индивидуальном слове. В одном случае он сам засвидетельствовал это "антиметафорическое" устремление своей работы над поэтическим словом:

О, сколько их,
одних только всен,
за 20 лет в распалённого ввалено!
Их груз нерастраченный просто несносен.

Несносен не так,
для стиха,
а буквально.

(II, 135)

Да и в самом деле *несносным* здесь представлен *груз*, т.е. нечто такое, что действительно можно *нести* в буквальном смысле слова.

§ 26. Другим следствием описанного аналитического отношения к составным частям выражений является такое разобщение слов внутри выражения, которое основано на подмене одной части выражения каким-нибудь новым и неожиданным материалом вроде:

В этой теме,
и личной
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять

(VI, 75)

вместо обычного: *и не два*. Не случайно один недоброжелатель Маяковского, доказывая низкое качество этих строчек, привел их по памяти именно с таким искажением: *не раз и не два*. Ср.:

если кто кого ругает
особенно громко по общеизвестной матери.

(II, 108)

Или:

и снизить
цены
на предметы
огромнейшей необходимости.

(VIII, 312)

Что?

Не дают?

Не слышу без очков.

(VI, 245)

идёшь — и светишь в оба!

(II, 61)

берут,

не моргнув,

паспорта датчан

и разных

прочих

шведов.

(VII, 252)

Той же природы, хотя и имеют иную мотивировку, "Слегка подновленные пословицы" из "Окон Роста" вроде: "Нашла коза на камень", "Русь — свинье не товарищ", "Колчак — не воробей, вылетит, не поймашь", "В тесноте, да не обедал", *Сеньку по шапке* (IV, 96).

Ср. далее: "Это написано пятьдесят лет тому *вперед*" (XI, 328; мотивировано образом машины времени); "хоть Толстому *ноздрю утри*" (вместо *нос утри*, X, 122), или особенно выразительный случай: *Мы аж на тракторах пахали* (X, 45), с намеком на поговорку *мы пахали*.

Название поэмы "Облако в штанах" также принадлежит к этому семантическому типу, так как подлинное значение оно приобретает только на фоне разговорно-шутливого выражения *в юбке*, например: *философ в юбке*, *ученый в юбке* и т.п. (Ср. рассказ Маяковского об обстоятельствах, при которых появилось это выражение, X, 222*.) Но интересно, что Маяковский сам непрочь заново разложить на составные части только что составленное им в форме этого заглавия цельное выражение. В эпиграмме "Адуеву" читаем:

Но как
 под ноготь
 взять Адуева?
Ищу
 у облака в штанах,
Но как
 в таких штанах найду его? (X, 155)

Правда, эта эпиграмма – жанр, принципиально требующий каламбура, а пристрастие Маяковского к каламбуру и его сила в этом жанре хорошо известны**. Однако все предыдущее свидетельствует о том, что и самый каламбур Маяковского имеет глубокие корни в его общем языковом мировоззрении. Исключительное место здесь принадлежит отдельному слову с его собственной формой и собственным значением – освобожденному от всякой контекстуальной зависимости, синтаксической и семантической, а потому способному создавать самые неожиданные эффекты своим собственным материалом.

Глава третья

Характеристика

§ 27. Где же источник описанных явлений языка в произведениях Маяковского и какова их телеология? Для ответа на этот вопрос сделаем сначала попытку дать общую стилистическую характеристику языка поэзии Маяковского.

Первый и самый общий стилистический признак языка Маяковского заключается в том, что он целиком пронизан стихией

*Ср. следующее место в рассказе Г. Уэллса "Правда о Пайкрофте": "И никто во всем мире не знает, что он на самом деле ничего не весит, что он – простая скучная масса приспособившейся материи, нечто вроде облеченных в одежду облаков"⁴⁴.

**См.: Кассиль Л. На капитанском мостике //Альманах с Маяковским. М., 1934. С. 251 и сл. Отметим среди каламбуров Маяковского один, часто пропадающий в новых изданиях. Поэма "Война и мир" (1917), напечатанная по старой орфографии, имела в заголовке слово мир с "і" десятиричным (міръ), т.е. в значении "вселенная". Таким образом, формула Л. Толстого применена была в ином значении.

устного, и притом преимущественно громкого устного, слова*⁴⁵. Это сказывается, например, в многочисленных имитациях устного интонирования и звукоподражаниях: "И до-о-о-о-го хихикала чья-то голова" (I, 53), "Толпа орала: "Марала! Мааарррааала!" (I, 110), "Браво! Бра-аво! Бра-а-аво! Бра-а-аво! Б-р-а-а-а-о!" (I, 231, обращает на себя внимание точно рассчитанная градация этого слова на составные фонические элементы), "О-го-го" могу – зальется высо́ко, высо́ко" (I, 273), *Траля-ля, дзин-дза, тра-ля-ля, дзин-дза, тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля!* (I, 305), "Идём! Идёмидём! Го, го, го, го, го, го, го, го!" (VI, 11), *Скорее-е-е-е-е-е! Скорейскорей* (VI, 14). Ср.:

"Алло!

Алло!!

Алло!!!

Алло!!!!"

(IX, 9)

Ср. и более сложные построения, вроде:

Бей, барабан!

Барабан, барабань!

Были рабы!

Нет раба!

Баарбей!

Баарбань!

Баарабан!

(VI, 25)

где количественное сгущение аллитерации порождает некоторое новое качество – звукоподражательные выкрики, выходящие за пределы заданной лексики и образующие как бы порог, за которым находятся уже новые слова. В более поздних произведениях этот процесс лексикализации звукоподражаний ещё более заметен в результате того, что нередко в них подобные восклицания и имитации сливаются с общим строем предложения и входят в него составными частями, например:

Мне бы

памятник при жизни

полагается по чину.

Заложил бы

динамиту

— ну-ка

дрызнь!

(II, 343)

Здесь *дрызнь* по внешности напоминает даже форму повелительного наклонения. Ср. другой случай, где звукоподражание функционирует как прямая речь:

* Ср.: *Ареатов Б.И.* Синтаксис Маяковского // Социологическая поэтика. М., 1928. С. 117–121.

мандолинят из-под стен:

"Тара-тина, тара-тина,

г-эн-и"...

(X, 176)

Из более поздних подражаний определенным типам устного интонирования напомним известные строки поэмы "Хорошо!":

Приспособил

к маршу

такт ноги:

вра-

ги

ва-

ши —

мо-

и

вра-

ги.

(VI, 343)

Ср. в детском стихотворении:

Раз,

два!

Все

в ряд!

Впе-

ред,

от-

ряд

(V, 509)

и т.д.* Во всех отмеченных фактах ярко сказывается связь манеры Маяковского с определенными началами живого, произносимого слова, с живыми, слышимыми звучаниями. Все это написано для голоса, а не для глаз. Напомним книжку "Маяковский для голоса", изданную в Берлине в 1923 году, в которой текст дан в специальном оформлении художника Лисицкого⁴⁶, в известной мере приспособленном к психологии читающего вслух.

Громадный интерес для затронутой здесь темы имеют заявления, сделанные Маяковским в статье "Расширение словесной базы" (X, 289): "Книга не уничтожит трибуны. Книга уже уничтожила в свое время рукопись. Рукопись — только начало книги. Трибуну, эстраду — продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) про-

*Ритмическая основа подобных явлений, представляющих собою имитацию песни (марша и т.п.), к моей теме не относится. Мне важно указать на то, что обычное течение книжной речи здесь прерывается вторжением интонаций произносимой, устной речи, притом преимущественно громкой.

движение слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру". И ниже (X, 290): "Я не голосую против книги. Но я требую 15 минут на радио. Я требую, громче чем скрипачи, права на граммофонную пластинку". Напомню еще и следующий автокомментарий из той же статьи (X, 290): "В.И. Качалов читает лучше меня, но он не может прочесть так, как я. В.И. читает:

Но я ему —
на самовар!

Дескать, бери самовар (из моего "Солнца"). А я читаю:

Но я ему...
(на самовар)

(указывая на самовар). Слово "указываю" пропущено для установки на разговорную речь".

§ 28. Но та же связь с живой, звучащей речью сказывается порою и в чисто зрительных фактах, имеющих отношение к восприятию поэзии Маяковского. Как известно, в некоторых случаях Маяковский изменяет общепринятую орфографию слова в сторону сближения ее с фактическим произношением данного слова в живой речи. Маяковский по большей части пишет *скушно* (I, 295; II, 23; VI, 248; VII, 112, 408; IX, 64 и др.); ср. в рифме: *скушана* — *скушно* (III, 79), но *скучно* ради рифмы с *приручено* (VII, 111); ср. *скушной* даже в прозаическом тексте (I, 271). Маяковский пишет также *конешно* (VI, 253; VII, 235; VIII, 319; IX, 350; X, 26, 27 и др.), *што* (III, 258; VIII, 295; X, 139), *спросют* (XI, 289); ср. с особой стилистической мотивировкой: *белаво*, *краснова* (VI, 278) *милова* (IV, 35 и др.). Мне кажется, правомерно видеть в таких случаях косвенное свидетельство того, что звучащая речь имела большее значение для Маяковского, чем речь зрительная, графическая. Но от этих случаев, где за измененной орфографией стоит нормальное общерусское произношение, какое естественно предполагалось бы и за общепринятой орфографией*, следует отличать другие, в которых Маяковский как бы записывает фонетически те или иные специфические явления произношения, выходящие за рамки обычной нормы. Имею в виду нередкие в текстах Маяковского случаи, представляющие собой имитацию особого стиля произношения, свойственного непринужден-

*Ср. также приведенные у Тренина "фонетические" записи рифм в рукописях Маяковского вроде: *как те — кагтей, самак — дама, нево — Невои* и т.п. (см.: Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. С. 108). Очень неудачно рассуждает о рифме Маяковского Фаворин (Заметки о языковом новаторстве Маяковского. С. 113 и сл.), считающий, будто она построена на абсолютном фонетическом тождестве рифмующих единиц, и потому, например, транскрибирующий *шагов мну* (в рифме с *Гофману*) — *мъну* и т.д.

ной, фамильярной быстрой речи, особым разновидностям эффективной речи и т.п., "проглатывание" безударных слогов, упрощение некоторых групп согласных и др. Например: "Товарищ Иван *Ваныч*" (II, 141), "Михаил *Ваныч*" (IX, 350), "Зоя *Ванна*" (XI, 254), *Владим Владимыч* (II, 336, VI, 82), *пожалте* (III, 44, 75, 265; X, 138, 29), *Альсандра Альсеевна* (VI, 100), "*Фекла Двидна*" (VI, 103), *тыщи* (II, 74, 146; V, 115 и мн. др.), *здрасьте* (VIII, 357), *грит** (VI, 111), "не видали *рази*" (VII, 82), что граничит с диалектизмом, *поправьсь* (VI, 255; имитация военного языка), *агь, два!* (IX, 188; то же), "кончили заседание *тока-тока*" (VI, 256; т.е. только-только), "Никогда еще народа *стоко* и в пасху не ходило" (III, 254), постоянное: *рупь* (например: II, 156; V, 12), или даже (в рифме): *руб* (II, 243) и др. Сюда же относятся случаи особой лексикализации произносительного варианта вроде *Пажа-пажа!!* (II, 118; произносится обычно с долгим мягким ж, как *пажьжя*); имитация снобистского картавленья в стихе: "на глади асфальта мне *хаашо* грасировать" (I, 429; первоначальный вариант); имитация намеренно исковерканного произношения (с ироническим нюансом): *мелехлюнди* (II, 90) и т.д. Во всех подобных случаях Маяковский воспроизводит не спокойное, кафедральное произношение, а произношение бытовое, так сказать каждоминутное и характерное, к сожалению мало обращающее на себя внимание языкознания** и только изредка используемое в поэтическом языке***.

§ 29. Преимущественная связь языка Маяковского с громкой устной речью обнаруживается и со стороны композиционной. Стихотворения Маяковского почти всегда представляют собой тот или иной вид беседы автора с читателем. Иначе говоря, собственная речь автора-поэта большею частью построена как обращение к слушателю или к собеседнику, реальному или воображаемому — все равно. Сам Маяковский говорит об этом в статье "Как делать стихи" в следующих выражениях: "Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой — это аудитория, эстрада, голос, непосредственная речь. Надо в зависимости от аудитории брать интонацию — убеждающую или просительную, приказывающую или вопрошающую. Большинство моих вещей построено на разговорной интонации" (X, 243). Таким образом, речь Маяковского риторична, она построена как

*Ср.: *воопче, копчег* в речи купца в "Мистерии Буфф" (III, 26).

**См.: *Щерба Л.В.* О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов // Записки Неофилологического общества при Петроградском Университете. 1915. Т. 2. Вып. 8. С. 339—347.

***Ср. в "Евгении Онегине" Пушкина:

"Пади! пади!" раздался крик.

(1, 16)

призыв, убеждение, как лозунг или плакат. Это речь – публичная. Внешними языковыми признаками этого служат: восклицательные и вопросительные предложения, повелительное наклонение, местоимения и глаголы второго лица, слова-обращения, соответствующие частицы, вводные слова и т.д. Вот несколько примеров из множества возможных:

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно? (I, 55)

Неужели и о взятках писать поэтам!

Дорогие, нам некогда. Нельзя так.

Вы, которые взяточники,
хотя бы поэтому,
не надо. *не берите* взятку. (I, 98)

Хотите —

буду от мяса бешеный,

— и, как небо, меняя тона —

хотите —

буду безукоризненно нежный... (I, 180)

Чрезвычайно характерен в этом смысле для Маяковского следующий пример:

Вы понимаете.

ВСКоре

в РСФСР

придет весна. <...>

Невозможно работать.

Определенно беспокоен.

А ведь откровенно говоря —

совершенно не из-за чего беспокоиться.

Если подойти серьезно —

ТАК-ТО ОНО ТАК.

Солнце посветит —

и пройдет мимо.

А вот попробуй —

ОТ ОКНА ОТЯНИ КОТА. (II, 215)

Как бы авторским комментарием к лирике Маяковского звучат шуточные, но тем не менее чрезвычайно точные по смыслу строки:

Граждане,

у меня

огромная радость.

Разулыбыте

сочувственные лица.

Мне
 обязательно
 поделиться надо,
 стихами
 хотя бы
 поделиться. (X, 120)

И в самом деле, форма речи, в которой выражается как бы непосредственное соприкосновение с читателем или слушателем, служит для Маяковского самым привычным композиционным приемом и тогда, когда он излагает личную, интимную тему, и тогда, когда он формулирует какое-нибудь общезначимое положение, т.е. во всех таких случаях, в которых объективный смысл совершенно не зависит от того, слышит кто-нибудь речь в данную минуту или нет. С этой точки зрения интересно, например, сопоставить объективно-утвердительный тон пушкинского "Памятника" и неизбежную форму обращения к слушателю, хотя бы очень далекому, которой начинает свой "Памятник" Маяковский:

Уважаемые
 товарищи потомки!
 Роясь
 в сегодняшнем
 окаменевшем говне,
 наших дней изучая потемки,
 вы,
 возможно,
 спросите и обо мне. (X, 175)

С другой стороны, замечательным примером так называемого обобщенно-личного употребления категории второго лица для изображения объективной картины, как бы проходящей через сознание слушателя, собеседника, прежде чем получить общезначимое выражение, может служить стихотворение "Порядочный гражданин":

Если глаз твой
 врага не видит,
 пыл твой выпили
 нэп и торг,
 если ты
 отвык ненавидеть, —
 приезжай
 сюда,
 в Нью-Йорк,

и далее: *видишь... загляни...* и т.п. слова, при помощи которых продолжается это описание глазами слушателя (VII, 186–187).

Не приходится уже говорить о таких случаях, в которых тяготение к форме беседы находит свое выражение в том, что речь автора есть

действительно беседа или обращение; ср., например, "Разговор с фининспектором" (VIII, 27–35), или:

Литературная шатяя,
успокойте ваши нервы... (VIII, 402)

Или:

Это вам —
упитанные баритоны... {...}
Это вам —
прикрывшиеся листиками мистики... {...}
Это вам — {...}
пролеткультцы... {...}
Вам говорю
Я... (II, 89–90)

и проч.

Естественно, сюда же примыкают столь частые в произведениях Маяковского обращения или возвания к третьим лицам или предметам вроде:

Нерон!
Здравствуй!
Хочешь?
Зрелище величайшего театра (I, 238)

и т.д. или:

Память!
Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди. (I, 209)

и т.д. Но и независимо от этого постоянные вопросы, призывы, обращения, вроде:

Что Иван?
Какой Иван?
Откуда Иван?
Почему Иван?
Чем Иван? (VI, 41)

Или:

Товарищи!
На баррикады! —
баррикады сердец и душ (II, 30)

настолько часты в произведениях Маяковского и в такой мере пронизывают собой весь текст собрания сочинений Маяковского, что в дальнейших иллюстрациях нет надобности.

После сказанного не требует пространных объяснений факт очевидного и подавляющего преобладания в стихотворениях Маяковского прямой речи над косвенной. Достаточно в данном отношении указать хотя бы на два явления. Во-первых, на то, что, приписывая в своей поэзии дар речи также вещам и даже отвлеченным понятиям, Маяковский и этого рода речь передает всегда в прямой форме, например:

и подошвами сжатая жалость визжала:

"Ах, пустите, пустите, пустите!" (I, 63)

Во-вторых, что особенно интересно, прямая речь у Маяковского часто лишена обычных вводных обозначений вроде *сказал*, *говорит* и т.д., и непосредственно присоединяется к предыдущему обозначению лица, его действий, жестов. Например:

К нам Лермонтов сходит,
презрев времена.

Сияет —
"Счастливая парочка!" (II, 380)

Блок посмотрел —
костры горят —
"очень хорошо". (VI, 272)

И кортики
воздух
во тьме секут.
— "Земля"! —
Горизонт в туманной
кайме. (VII, 126)

Приветно машет
вслед рука:
— Должно, пшеница,
должно, мука! —
Не сходит радость
со встречных рож:
— Должно, пшеница,
должно быть, рожь! (VIII, 180)

В авто,
последний франк разменяв.
— В котором часу на Марсель? (VII, 86)

и др. Это построение близко соприкасается с так называемой несобственной прямой речью, т.е. передачей речи персонажа как бы от имени самого автора, — приемом, очень широко применяющимся в европейской беллетристике XIX—XX веков. Думаю все же, что хотя бы в первых двух и в последнем из приведенных примеров Маяковского неправильно было бы видеть несобственную прямую речь в точном

смысле этого термина. Здесь не автор говорит словами героев, а герои сами за себя, о чем косвенно свидетельствует и пунктуация. Но прямая речь, разговор, беседа — это настолько привычные формы поэтического мышления Маяковского, что они становятся также естественными, привычными формами действия его героев и в этом качестве перестают нуждаться в специальном обозначении. Отмечу еще отдельные случаи присоединения прямой речи к предшествующей при помощи союза, как, например:

Кому это интересно,
что — "Ах, вот бедненький!
Как он любил
и каким он был несчастным..."?

(II, 90–91)

где наблюдаем нечто аналогичное известным в просторечии и в древнем языке контаминациям прямой и косвенной речи, вроде: "Трактирщик сказал, что не дам вам есть" из "Ревизора" Гоголя*, или: "...и поведа о себе... яко аз есмь царь Дмитрей..." в повести Катыврева-Ростовского XVII века**.

§ 30. Итак, речь Маяковского есть громкая устная, публичная речь. Ее естественное поприще — трибуна, эстрада, площадь. Но в то же время — это речь фамиллярная, и именно это сочетание фамиллярности и публичности и придает языку Маяковского его специфичность и своеобразие. Фамиллярность языка Маяковского очень легко обнаруживается в его словарном составе и фразеологических средствах. Здесь обращают на себя внимание слова и выражения грубоватого, а иногда — откровенно грубого, вульгарного стиля, намеренно и сознательно противопоставляемые поэтом гладкому и стандартному словарю массовой литературной продукции. Приведу несколько примеров этого рода, не входя в их анализ, так как стилистический характер их очевиден: *ни черта... не было* (II, 17), *прогнали... в шею* (II, 20), *Небось работать — кишка тонка* (II, 34), *лез на рожон* (II, 46), *Чаё! гони, гони, поэт, варенье!* (II, 58), *гони монету!* (II, 118), *никаких гвоздей* (II, 62), *никаких испанцев* (II, 103), *дернул меня чорт* (II, 86), *"хамил, конечно, но в меру хамил"* (II, 144), *по роже* (II, 168), *"Но поэзия — пресволочнейшая штукавина: существует — и ни в зуб ногой"* (II, 334), *"любви пришел каюк"* (II, 336), *начхать* (II, 377), *ни кляпá* (II, 430), *пешкодером* (VI, 12), *в стельку пьян* (VII, 96), *"а мы тебе тоже не фунт с осьмушкой"* (VII, 125), *сбондю рубль* (VII, 132), *чертям свинячим* (VII, 169), а также в прозе: VII, 409), *бросьте трепаться* (VII, 235), *"Наплевать мне... на деньги, на славу и на прочую муру!"* (VIII, 78–79), *дело*

*Ср.: Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. С. 553.

**См.: Повесть князя Ивана Михайловича Катыврева-Ростовского // Памятники древней русской письменности, относящиеся к смутному времени. Спб., 1891. Т. 13. С. 588. (Русская историческая б-ка.)

плевое (VIII, 216), *катись колбасой!* (VIII, 279), постоянное *аж* в значении "так что", например: II, 77, 163, 198, 226; IX, 375, 156; X, 45, 57, 103; в прозе: VII, 418 и т.д. Разумеется, вовсе не следует думать, будто тексты Маяковского сплошь состоят из такой фамиллярно-вульгарной лексики и фразеологии. Средства Маяковского достаточно разнообразны, и среди них есть пригодные не только для издевки и иронии, но также и для патетики, грусти и т.д. Однако огромное и совсем особое значение фамиллярной лексики в составе языковых средств Маяковского станет ясно сразу же, если учесть, что Маяковский пользуется ею вовсе не только в специфицированных жанрах, но и в мотивах, исполненных самой глубокой серьезности. Вряд ли нужны более яркие примеры, чем стихотворение Маяковского о Пушкине (II, 332 и сл.) или стихотворение Есенину (VIII, 15–21), в которых отношение Маяковского к самым большим и принципиальным вопросам современного художественного и общественного мировоззрения выражено словами и словосочетаниями, взятыми из непринужденно-развязной, будничной, но в то же время аффективной речи городской повседневности. В особенности обращают на себя внимание в подобных случаях такие явления, которые представляют собой своеобразную фамиллярную реакцию на общепринятые и закрепленные употреблением словосочетания, выражения, поговорки, цитаты и т.д. Обратим хотя бы внимание на то, как цитирует Маяковский Пушкина и Лермонтова:

Как это
у вас
говаривала Ольга?..
Да не Ольга!
из письма
Онегина к Татьяне.
— Дескать,
муж у вас
дурак
и старый мерин,
я люблю вас,
будьте обязательно моя,
я сейчас же
утром должен быть уверен,
что с вами днем увижусь я. (II, 335–336)

Далее:

Так сказать,
невольник чести...
пулею сражен... (II, 342)

Заслуживает пристального внимания и начало стихотворения Есенину: "Вы ушли, *как говорится*, в мир иной" (VIII, 15). Но когда несколько ниже сам же Маяковский по поводу начала этого стихотво-

рения говорит: "Нет, Есенин, это не насмешка, — в горле горе комом не смешок" (там же), — то он говорит это, без всяких сомнений, с предельной искренностью. Точно так же, как было бы, разумеется, невозможно предполагать какое-нибудь душевное ерничество у Маяковского в его предсмертные минуты, в которые, однако, он все же написал:

Как говорят, инцидент исперчен.

Любовная лодка разбилась о быт.

(X, 190)

При всем различии темы, обстановки и настроения, эти строки продиктованы, однако, тем же самым чувством языка, что и упомянутое выше *мелехлюндии* (II, 90), или известное место из "Разговора с фининспектором" о рифме:

Вам,

конечно, известно

явление "рифмы".

Скажем,

строчка

окончилась словом

"отца",

и тогда

через строчку,

слога повторив, мы

ставим

какое-нибудь

"ламцадрица-ца",

(II, 90)

где имитируется разухабистый синкопирующий припев из эстрадно-ресторанного репертуара в применении к рифме, образующей, по собственному признанию Маяковского, не только технический, но также и образный, смысловой центр всей его поэтики. Уже и этих немногих примеров достаточно для того, чтобы судить, что фамильярная речь в поэзии Маяковского — это не признак той или иной совокупности стихотворных жанров, не стилизация и не натуралистическое воспроизведение известных явлений языкового обихода, а особый художественный принцип.

"Уличный мальчишка употребляет живописные слова и обрабатывает фразы неожиданным и острым образом; он создает стиль, сам того не зная", — говорит Балли*, желая этим указать на то, что обыденный язык, "le langage naturel", не только отличается от письменного стандарта своей аффективной природой, но, подобно литературному языку, способен обладать и эстетическими функциями. Обыденная неканонизованная речь до сих пор изучена очень плохо, несмотря на то что она представляет очень большой интерес и для общего языко-

*Bally Ch. *Le langage et la vie*. Paris, 1926. P. 43.

знания, и для истории литературных языков, в которых она часто отражается*. Вряд ли, в частности, могут существовать какие-нибудь сомнения относительно громадного значения низовой городской речи, того, что французы называют "bas-langage" (язык низов), для надлежащего истолкования языка Маяковского. Но сейчас я считаю нужным обратить внимание только на одно особое свойство фамиллярной городской речи, проступающее в ней, правда, не всегда, но от этого не теряющее своей характерности. Речь идет о том, что фамиллярной речи бывает свойственно повышенное, интенсивное переживание самой языковой формы, порождающее у говорящих своеобразные эстетические эмоции, предметом которых служит сам язык. Это и в самом деле — известная аналогия к поэтическому переживанию языка, и именно в том отношении, что как для поэзии, так и для описываемых фамиллярных типов словоупотребления слово представляет интерес не только как знак известного содержания, но также и самой своей плотью, своим составом. Трехлетняя девочка говорит (из моих записей): "У людей есть язык, и у ботинках есть язык, как смешно!" — эта примитивная эстетическая эмоция по поводу омонима при благоприятных условиях способна стать основанием самых разнообразных новообразований в области внешней или внутренней формы данного слова. Описываемая фамиллярная реакция на язык очень часто приводит к различным формам "языковой игры", в которой как бы разряжаются эстетические эмоции языкового происхождения. Возникает особая двупланная речь из разного рода, большей частью — смешных, словечек и выражений, которые понимаются лишь на фоне соответствующих средств общего употребления, но отличаются от последних тем, что отмечены беспокойным чувством собственно языковой материи. Вряд ли можно сомневаться, что именно такое беспокойное чувство языковой материи лежит в основе многих текущих новообразований живой речи, стремящейся к оживлению побледневшей выразительности того или иного языкового средства. Это относится, например, к так называемым семинарским словам, вроде *заведенция*, *изведенция*, *лупсенция*, *поведенция*, *потаканция*, *свинтус*, *секуция* и пр.** Образцы такой игры языковой материей во множестве случаев находим в памятниках художественной литературы. Известно, например, пристрастие Гоголя к этого рода явлениям языка. Ср. в "Мертвых душах" (гл. I): "Иногда при ударе карт по столу вырывались выражения: "А! была не была, не с чего, так с бубен!" Или же просто восклицания

*См.: Ларин Б.А. О лингвистическом изучении города // *Русская речь* / Под ред. Л.В. Щербы. Новая серия. Л., 1928. Вып. 3. С. 61—63.

**См.: Зеленин Д.К. Семинарские слова в русском языке // *Русский филологический вестник*. Варшава, 1905. Т. 54. Вып. 1. С. 109 и сл. Интересно, что слово *поведенция* есть уже в очень ранних текстах. Ср.: Гистория Королевича Архилабона // *Сиповский В.В.* Русские повести XVII—XVIII вв. Спб., 1905. С. 100⁴⁷.

цания: "черви! червоточина! пикенция!" или "пикендрас! пичурух! пичура!" и даже просто: "пичук!" — названия, которыми перекрестили они масти в своем обществе". Еще интереснее следующее место из IX гл. "Мертвых душ": "Вылезли из нор все тюрюки и байбаки, которые *позалеживались* в халатах по несколько лет дома (...) Все те, которые прекратили давно уже всякие знакомства и знали только, как выражаться, с помещиками *Завалишиным* да *Полежаевым* (знаменитые термины, произведенные от глаголов *полежать* и *завалиться*, которые в большом ходу у нас на Руси, все равно как фраза: *заехать к Сопикову и Храповицкому*, означающая всякие мертвецкие сны на боку, на спине и во всех иных положениях, с *захрапами*, носовыми свистами и прочими принадлежностями)". Исследователи гоголевского стиля говорят по этому поводу об "исключительном умении создавать слова и выражения для возбуждения смеха" и о том, что соответствующие слова "юмористичны самим отсутствием их в словаре, сочиненностью своей"*. Так и Андрей Белый по поводу слов вроде *финтерлеу*, *суплеты*, *рюши* да *трюши*⁴⁸, вспоминает даму, которая называла своего ребенка *сюбасюленька ляботосья*, и квалифицирует подобные факты как "заумь" и "языковые побасенки"**. Но он же в другом случае с большим основанием ссылается и на "мещанский жаргон" "мелкопоместный" и "провинциально-чиновный"***. Нет смысла спорить о том, сочинил писатель данное слово или нет, потому что сама жизнь сочиняет подобные слова и выражения каждую минуту, — надо лишь уметь их подслушать и закрепить в художественном воплощении. Языковой обиход городского общества изобилует подобного рода деформациями звукового состава слова, мнимыми словопроизводственными формами вроде "*Трефандос*, греческий человек" вместо *трефы* у героев Щедрина⁴⁹, "натри-ка мне спинозу" в рассказе Чехова "Трифон", мнимыми этимологиями, мнимость которых превосходно сознается говорящим и, по существу, представляет собой каламбур****, и т.п. Эта живая игра языка может быть превращена в поэтический факт, самым различным образом мотивированный. Ср., например, каламбурные соединения у Маяковского вроде: "на *Перуна* перли судьи" (I, 76), *сыт как Сытин******

*Мандельштам И.Е. О характере гоголевского стиля: Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс, 1902. С. 258—259.

**См.: Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934. С. 215.

***Там же. С. 217. Ср. любопытные сопоставления Гоголя и Маяковского (с. 309 и сл.).

****Ср.: Фет А.А. Ранние годы моей жизни. М., 1893. С. 167: "— Что же у тебя за верховая лошадь, на которой ты летаешь с такою быстротой?.. — Баронесса, — отвечал я. — Я... что-то не помню такого имени. — Да это я ее так прозвал, потому что она выпряжена из *бороны*". Ср. в "Петербурге" Андрея Белого сходное комическое словопроизводство слова *барон* от *борона*, а также *графиня* от *графин* и т.п.⁵⁰

*****Сочинено Д. Бурлюком (см. I, 440).

(I, 102), "чтоб природами хилыми не сквернили скверы" (II, 48), "от лип сюда влипают все-таки!" (II, 83), изголодавшимся голодом (II, 171), "Кули, чем их кули волоочь, рикшами их катая — спину выпрями! — Прочь руки от Китая!" (II, 382), "Пора эту сволочь сволочь" (II, 382), "мне сия Силезия влезла в селезенки" (VII, 231), "разводит колоратуру соловей осоловевший" (IX, 160) и др.* Надо сопоставить с этим и такие "вывороченные" слова, как *лимардами* (V, 99), вместо *миллиардами*, по аналогии с *лимон* — в значении "миллион" в эпоху нэпа, *сорокнацать* (V, 122), *однаобразный пейзаж* (II, 339) и др.

Именно этим стилем фамильярной речи, основанным на описанной своеобразной языковой рефлексии, и пользуется Маяковский как средством передать содержание своего поэтического замысла. Таким образом, в языке Маяковского нашла себе художественное воплощение речь, с одной стороны — публичная, а с другой — такая фамильярная, которая оценивает себя самое как известную эстетическую структуру и возможность. Языковые новообразования Маяковского разных категорий адекватно передают поэтическую мысль Маяковского именно потому, что в них живет повышенное чувство материи языка, свойственное фамильярному словоупотреблению в таких жизненных условиях, которые делают это словоупотребление взволнованным, нервным, острым, живописным. Мы видели, что в конце концов всякое новшество имеет у него один и тот же результат — преодоление автоматического характера языковых связей, воскрешение единства формы и содержания в слове, устранение "пустой формы". Выветрившуюся в обычном употреблении форму слова Маяковский делает по-новому содержательной, слову, давно ставшему "служанкой" предложения, он возвращает его собственные права и синтаксическую независимость, отдельные члены фразеологических сращений он реставрирует как слова-индивидуальности с раздельным и конкретным значением и т.д. Этот своеобразный антиформализм — результат бытовой рефлексии на слово, стремящейся, в известных жизненных положениях, к тому, чтобы словом можно было пользоваться не только как разменной монетой мысли, но также как выразителем и возбuditелем некоторого рода эмоций. В этом пункте и заключается связь между языком произведений Маяковского, с его новшествами, и языком повседневной жизни, а собственно секрет языкового стиля Маяковского состоит в том, что эти языковые эмоции обихода он поставил на службу риторическим, публичным задачам

*Приведенные факты напоминают так называемое "внутреннее склонение" у Хлебникова⁵¹ (см.: Хлебников В. Учитель и ученик: О словах, городах и народах // Собр. произведений. Т. 5. С. 171 и сл.) и в известной мере внушены его опытами. Но и в основе хлебниковской теории лежит повседневный опыт "языковой игры", может быть, незаметно для самого автора. Ср. примеры Фаворина (Заметки о языковом новаторстве Маяковского. С. 99).

своей поэтики. В занятой им позе народного трибуна и агитатора Маяковский пользуется языком, который живет как раз теми эмоциями художественности, какие хорошо известны каждому присутствующему в аудитории Маяковского из собственного языкового опыта. Поэтому и самый успех Маяковского у читателей, поскольку этот успех преодолевал противодействие враждебной стороны, был всегда массовым, а не частным.

§ 31. В своем языке и в своих языковых новообразованиях Маяковский глубоко национален. Но литературной позиции Маяковского было чуждо уважение к культурным ценностям как самодовлеющим категориям человеческого духа, — он переживал их, как писатель, только в их конкретных жизненных воплощениях, практически ценных с его точки зрения. Такой практически воплощенной ценностью представлялся Маяковскому и русский язык советской эпохи как язык советской культуры... Эта точка зрения... высказана Маяковским в стихотворении "Нашему юношеству" (1927) с его знаменитыми строчками:

Используй,
кто был безъязык и гол,
свободу советской власти.
Ищите свой корень
и свой глагол,
во тьму филологии влазьте.
Смотрите на жизнь
без очков и шор,
глазами жадными цапайте
все то,
что у вашей земли хорошо
и что хорошо на Западе.
Но негу места
злобы мазку,
не мажьте красные души!
Товарищи юноши,
взгляд на Москву,
на русский вострите уши.
Да будь я
и негром преклонных годов,
и то
без унынья и лени
я русский бы выучил
только за то,
что им
разговаривал

Ленин.

(VIII, 208—209)

Но, по мысли Маяковского, существует вредный разрыв между русским языком как достоянием национальным и тем литературным и — особенно — поэтическим употреблением русского языка, которого он был свидетелем. Как уже сказано в первой главе, господствующие нормы употребления русского языка в литературе отрицались Маяковским именно потому, что они подменяли живую речь обихода с ее специфическими эмоциями — раз навсегда заданным штампом общеобязательной красоты. Разумеется, эта точка зрения Маяковского должна показаться полемическим преувеличением, если вспомнить, что Маяковский вступал в литературу в эпоху деятельности Горького, Блока, Белого, Брюсова, Ахматовой, Есенина, в обстановке, которая исторически характеризуется не только пошлостью эпитонства, но и многими вершинными явлениями русской литературы и особенно поэзии. Но по отношению к средней, массовой линии развития русской литературы отрицательный приговор, высказанный русскому языковому употреблению Маяковским еще в молодости и поддерживавшийся им до конца его дней, безусловно, справедлив и исторически оправдан. Для Маяковского этот мелкий и эпитонский литературный стандарт был тем более нестерпим, что он видел в нем серьезное препятствие в своей борьбе за влияние на массы. Известно, как старательно литературные враги Маяковского внушали нашему обществу мысль о том, что творчество Маяковского "непонятно массам", — мысль, до конца опровергнутую самой жизнью. Маяковский решительно не хочет мириться с тем, чтобы под шаблонным предлогом — "вас не понимают рабочие и крестьяне" — поддерживалось в силе положение, при котором по-прежнему

...в массу

плывет

интеллигентский дар —

грезы,

розы

и звон гитар.

(VIII, 416)

Ср. характерную для Маяковского положительную оценку стихотворения начинающего поэта: "Частью выкинут общепринятый поэтический язык и введен говор быта, разговор улицы, слова газеты: "ничего не поймешь", "в буржуазном окружении" и т.п. (X, 305).

Здесь — историческое оправдание языкового новаторства Маяковского. Позиция Маяковского в этом отличается поразительной стойкостью и твердым постоянством. В конце концов он уже в одном из первых крупных своих произведений сам с полной ясностью определил и телеологию, и источники своего языкового стиля:

Пока выкипчивают, рифмами пиликают,
из любвей и соловьев какое-то варево,

Язык поэзии Маяковского и есть язык городской массы, претворивший художественную потенцию фамильярно-бытовой речи в собственно поэтическую ценность и в средство громкой публичной беседы с современниками о чувствах, мыслях и нуждах советского гражданина, строящего свой национально-государственный быт.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Ср. анализ стихотворной речи в работах Г.О. Винокура "Слово и стих в "Евгении Онегине" и "Горе от ума" как памятник русской художественной речи".

²Х, 211—248, а также: Стихи с примечаниями (Х, 303—307), Поэты на фугасах (I, 348—350), В.В. Хлебников (II, 475—484).

³Пушкин А.С. Материалы к "отрывкам из писем, мыслям и замечаниям"; 11, 61.

⁴См. "Медный всадник" (часть вторая) и стихотворение "Когда за городом, задумчив, я брожу...".

⁵См.: Крученых А. Декларация слова как такового (1913) // Апокалипсис в русской литературе. М., 1923. № 3. С. 43. (Серия теории).

⁶Ср. обл. (южное) [ж'из'н'].

⁷Из романа Кн. Гамсуна "Голод": "Я изобрел новое слово... Кубоаа. По созвучию это похоже на слово!.. (...) оно имеет большое грамматическое значение..." (Гамсун К. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1906. Т. 4. С. 86).

⁸Из пьесы М. Горького "На дне" (реплики Сатина).

⁹Из повести М. Горького "В людях" (гл. V, речь повара Смурого).

¹⁰Искусственное образование (возможно — от "хаос"), введенное в употребление бюросельским химиком XVII в. И.Б. ван Гельмонтом.

¹¹Шутливое образование от фр. *goscaille* — ракушка (в значении "прихотливый"), возникшее в XVIII веке для наименования изысканного стиля в убранстве, мебели, искусстве.

¹²Название нового типа фотокамеры, введенное ее изобретателем, американцем Дж. Истманом в 1888 г.

¹³Ср. записи разговоров с маленькой девочкой, сделанные Г.О. Винокуром на полях авторского экземпляра книги: "Тебе спать пора! — А тебе еще поре"; "Гулять пойдем? — А давай, когда будет вечерее".

¹⁴Или: I, 399—400; 402—403.

¹⁵I, 400, 403.

¹⁶См.: Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // Хлебников В. Собр. произведений: В 5 т. 1928—1933. Л., 1933. Т. 5. С. 247.

¹⁷См. прим. № 5.

¹⁸См. стихотворение А.А. Фета "Как мошки зарею...".

¹⁹Хлебников В. Собрание произведений. Т. 2. С. 36.

²⁰См. прим. № 51.

²¹Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 103.

²²Хлебников В. Собрание произведений. Т. 2. С. 89.

²³Там же. С. 100.

²⁴Там же. С. 35.

²⁵I, 400.

²⁶См.: Брюсов В. Стихотворение "Наши дни" // Семь цветов радуги: Стихи 1912–1915 гг. М., 1916. С. 103.

²⁷См.: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 397–418.

²⁸Пушкин А.С. Полтава. Песнь третья.

²⁹Из стихотворений "Песня" (Минувших дней очарованье...) и "Весеннее чувство".

³⁰См. также в настоящем издании. С. 228–295.

³¹Часть 1. Кн. 2. Гл. 2 (Старый шут).

³²В издании Герцена, которым пользовался Г.О. Винокур (Соч.: В 7 т. СПб., 1905. Т. 2. Ч. 4. Гл. 26. С. 342), эта фраза была выпущена цензурой, так как речь шла о Л. Дубельте. Ср. более поздние и современные издания, например: Герцен А.И. Былое и думы. М., 1974. Ч. 4. Гл. 26. С. 372–374.

³³Пушкин А.С.; 6, 193.

³⁴Пример из "Господ Головлевых". Другие примеры, в частности, содержат цитаты из Маяковского.

³⁵Из стихотворения "Каретка куртизанки".

³⁶Ср. и у И.А. Гончарова: "Тут были супы, карри, фаршированные мяса и птицы, сосиски, зелень" (Фрегат Паллада. Т. 1. Ч. 4. Гл.: Капская колония).

³⁷Ср. у Ломоносова:

Страшит его как ярый свист

Быстро сквозь воздух ядр летящих.

См.: Ода... Императрице Анне Иоанновне... // Соч. СПб., 1891. Т. 1. С. 16.

³⁸Пушкин А.С. Н.Н. Пушкиной. 30 апреля 1834 г. Петербург; см. также 15, 137.

³⁹См. II, 656. Ср. также: Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда и луны. М., 1917. С. 126, 212, 258, 259.

⁴⁰См.: Хожение за три моря Афанасия Никитина 1466–1472 гг.: Факсимиле рукописи из Троицкой летописи (XVI в., л. 373). М., 1960. С. 3.

⁴¹Пушкин А.С. К ней.

⁴²Пушкин А.С. Андрей Шенье.

⁴³Цитируется по изданию: Шаховской А.А. Новый Стерн. СПб., 1822. С. 32–33.

⁴⁴См.: Уэллс Г. Фантастические произведения. М., 1979. С. 605. В книге дан перевод с английского, сделанный Г.О. Винокуром по изданию, выходные данные которого не удалось установить.

⁴⁵Ученикам Г.О. Винокур упоминал в 1948 г. о предполагаемой заметке по поводу глаголов кричу, ору как очевидном отражении специального поэтического задания у Маяковского.

⁴⁶См.: Маяковский В. Для голоса / Конструктор книги Эл. Лисицкий. Берлин, 1923.

⁴⁷Ср. в "Мертвых душах": "...начальник! в лице, так сказать... ну, сообразно с званием... такое и выраженье, понимаете. Во всем столичный поведенец..." (Повесть о капитане Копейкине).

⁴⁸Из "Мертвых душ" ("Повесть о капитане Копейкине" и реплика Ноздрева в сцене у Ноздрева).

⁴⁹ Из "Невинных рассказов" (Наш дружеский хлам).

⁵⁰ Часть I, гл. 1.

⁵¹ См.: "...Слыхал ли ты однако про внутреннее склонение слов? про падежи внутри слова? (...) Так бобр и бобр... образованные винительным и родительным падежами общей основы "бо", самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать... а бобра следует бояться..." (Т. 5. С. 171).

О ЯЗЫКЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

Эта работа занимает особое место в составе книги по двум причинам. Во-первых, в основу ее публикации положено устное выступление Г.О. Винокура, и, таким образом, составитель преследовал дополнительную цель: показать мастерство ученого-оратора. Поэтому сохранившиеся в архиве Г.О. Винокура план, черновики, наброски и вставки к очерку на эту тему, задуманному в конце 1944 года, не введены в настоящий текст. Будучи блестящим лектором строго академического склада, Г.О. Винокур регулярно, часто и охотно выступал в самых разных аудиториях с научно-популярными докладами, лекциями, беседами — главным образом о культуре речи, языковой норме в ее отношении к языку художественной литературы, об истории русского языка, о Пушкине. Во-вторых, следовательно, — это образец именно такого научно-популярного жанра: обращение к профессиональным интересам практиков художественного слова. В попорченной начальной части стенограммы доклада прочитывается показательная с этой точки зрения мысль: "Мое выступление обращено прежде всего к писателям, и когда я готовился к сегодняшнему докладу, то я главные свои усилия потратил... на то, чтобы угадать, на какие вопросы они хотели бы получить от меня мои сильные ответы. И я был бы очень разочарован, если бы то, что я скажу, представило для присутствующих... только академический интерес". В то же время мы не найдем в докладе никаких уступок жанру, и в этом можно увидеть принцип, которым ученый всегда руководствовался в своей исследовательской и просветительской деятельности. Так, например, в заявке на книгу "Очерки истории текста и языка Пушкина", представленной в ГИЛХ за два месяца до смерти, он писал о том, что видит свою задачу "в придании книге "облегченной читательской" внешности при полном сохранении той серьезности и научности, к которым, по крайней мере, я всегда стремился. Та же серьезность и научность в постановке проблемы характеризует настоящий доклад. "Различение проблем и расчленение их предметных оснований" (посылка, которую Г.О. Винокур еще в 1927 году сформулировал в качестве "основного условия научного труда" в книге "Биография и культура") позволили ему найти точку пересечения в литературно-критическом, научно-аналитическом и практическом выходах к языку художественной литературы вообще и, в частности, по отношению к произведениям на историческую тему, демонстрирующим средства языковой изобразительности специфическим образом.

Г.О. Винокур подчеркнул, что его занимает проблема соответствия языка изображаемому, причем с лингво-теоретических, а не с литературно-критических или исторических позиций. В его понимании она связывается с более общей проблемой — личности как носителя национально-эстетического идеала. От содержания этого понятия зависит одна из наиболее важных характеристик художественного текста: взаимоотношение и взаимоотталкивание речи автора и персонажей. Предвидя усложнение этой харак-

теристики в будущем, Г.О. Винокур уже в середине 40-х годов писал о тех явлениях, анализ которых впоследствии составит целую область, находящуюся на границе стилистики и поэтики: зависимость языкового отбора от точки зрения на происходящее, возможность диффузии и синтеза — в пределах законченного композиционного целого — авторских и персонажных ракурсов (ШГАЛИ). Наиболее адекватно подходу Г.О. Винокура способы изучения этих вопросов отражены в работах Н.А. Кожевниковой (см., например: *Кожевникова Н.А. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной художественной литературы: Проза. М., 1977. С. 7—98*). "Уже целое столетие, — отмечал он, — у нас конкурируют в реалистической беллетристике два основных стиля: 1. Имитирующий и 2. Неимитирующий. Это то новое противоречие, которое принес с собой реализм. Его еще не знал Карамзин, потому что там скорее могла быть речь об имитации языка автора персонажами, чем наоборот — т.е. единая общелитературная норма правильного образцового... языка". В соответствии с этой оппозицией Г.О. Винокур выстраивает два ряда: Пушкин — Тургенев — Достоевский — Толстой — Чехов и Гоголь — Салтыков-Щедрин — Лесков, доводя их до современности (с противопоставлением: Ф. Сологуб — А. Белый, современность предвосхищающих). Дифференциальным признаком "неимитирующего" стиля является резкое разграничение речи автора и персонажа, которое может быть замещено тем, что персонаж говорит по-авторски, а не наоборот; дифференциальным же признаком "имитирующего" стиля является неизбежное слияние автора и персонажа в персонажной речи, "непрерывно связанное с "лепным", "орнаментальным" чувством языка, а не со строгим его геометрическим рисунком" (Гоголь — Пушкин).

Обострившийся в названные годы интерес к этой проблеме и вызвал специальное внимание Г.О. Винокура к произведениям на историческую тему, которые, с точки зрения этой общей оппозиции, выдвигают очень сложные частные задачи. Эстетически оправданным, ввиду невозможности сплошной стилизации языка изображаемого времени, Г.О. Винокур признал принцип большего или меньшего приближения к языку эпохи, которое должно быть основано на понимании того, что "строгий параллелизм между историей языка и историей жизни отсутствует" (с. 411). В этой связи он выдвинул очень важный тезис о творческой целесообразности опираться в языковой стилизации не на "текущее", изменчивое, а на "вечное" и общее — т.е. на то, что способно сделать язык исторического произведения понятным и эстетически удовлетворительным для читателя, одновременно отвечая его желанию почувствовать колорит эпохи. Следует обратить внимание на следующее утверждение Винокура: "...я имею право сказать, что, без всякого сомнения, можно написать роман на любую историческую тему без единого языкового архаизма, исключительно средствами нейтрального языкового запаса..." (с. 414—415). Здесь важно и то, что понятие нейтральности осмысливается как не абсолютное. Препятствий к раздвижению границ этого понятия автор не видел, считая, что все диктуется нуждами эстетической сообразности. И в этом смысле принципиальным является различие Г.О. Винокуром анахронизмов языка и анахронизмов вещественных. Если писатели ищут стиль, который не довольствуется нейтральным слоем языка, а требует вещественных доказательств, взятых из языка изображаемой эпохи (а именно этой тенденцией автор характеризует современную ему историческую романистику, противопоставляя ей "Капитанскую дочку"), то сам язык включается в круг тех предметов, которые изображаются в этих произведениях. И тогда возникает собственно поэтическая задача: соответствие языка изображаемому перестает быть проблемой внешней, технической. Она, согласно взгляду автора рабо-

408

ты, "становится насущной художественной проблемой изображения" (с. 415), когда эстетический критерий оказывается равным критерию правдоподобия и убедительности.

Печатается по неправоленной автором стенограмме доклада, который был прочитан в ноябре 1945 года в Клубе писателей, где секретариат ССП организовал дискуссию под названием: "Правда и вымысел в художественном историческом произведении". Опубликовано в книге: Контекст 1985: Литературно-теоретические исследования. М., 1986. С. 272—295.

...Не знаю, правильно ли я угадал те запросы, какие ко мне могут быть обращены, но я решил поделиться некоторыми соображениями, которые у меня возникли по поводу проблемы языка в историческом романе; причем эту проблему я анализирую на материале современного советского романа.

Не может быть речи о том, что я могу осветить эту проблему до дна и всесторонне; разумеется, я коснусь только некоторых ее моментов, т.е. тех, на которые я сам обратил преимущественное внимание и которые кажутся мне для нее центральными. Но, вероятно, я многое упустил и многое просто не мог сделать, потому что для этого не было достаточно ни времени, ни сил.

Предупреждаю, что я выступаю здесь с претензиями не критика, не историка, а преимущественно теоретика, т.е. мне хочется разглядеть самое содержание понятия языка исторического романа как одной из сторон поэтики этого жанра.

Но я думаю, что поступил бы неверно, если бы совсем отказался от усиленной критической оценки того материала, который был в моем распоряжении. Эта критика абсолютно необходима мне для того, чтобы разобраться в самом вопросе. Она не является самоцелью, а только вспомогательным оружием для решения основного принципиального и теоретического вопроса, который так и гласит: что такое язык исторического романа, какова существенная примета этого литературного рода.

Я ограничусь в своем рассмотрении материалом не очень большого числа романов¹. Буду упоминать далеко не все имена, которые, вероятно, имеют право на то, чтобы быть упомянутыми. Поэтому заранее прошу извинения у тех наших исторических романистов, которые сочтут, что я не оказал им должного внимания. Делаю я это просто чтобы ограничить свою задачу, а также по принципиальным соображениям, потому что некоторые общие положения можно вывести без такого бесконечного материала. И, даже ограничившись небольшим литературным пространством, кое к каким выводам все-таки можно прийти.

Я спрашиваю себя прежде всего: как возникает самая проблема

языка в историческом романе — почему и каким образом? Мне кажется, что она возникает прежде всего как проблема соответствия языка изображаемому. Но это соответствие можно понимать совершенно различными способами. Вот одно из самых распространенных таких пониманий, которое, может быть, даже не доходит до самого сознания пишущих и читающих, а представляется как бы самоочевидным: понимание соответствия языка изображаемому, которое ставит знак полного равенства между соответствием и совпадением. Т.е. дело представляется таким образом, что язык в историческом романе должен полностью совпадать с языком той среды и той эпохи, которую воспроизводит исторический романист. Совершенно очевидно, что о полном и исчерпывающем совпадении этого рода просто не может быть никакой речи. Вообще говоря, у нас бывают такие литературные произведения, которые сплошь написаны языком не самого автора, а как бы чуждого лица. Можно привести в пример хотя бы некоторые произведения А. Ремизова², "Записки Ковякина" Л. Леонова, рассказы М. Зощенко и много других вещей: произведение выдается написанным не тем, кто его подписывал.

Но в историческом жанре такие стилизации, как цельные произведения, мне неизвестны, и я думаю, что они практически принципиально невозможны именно потому, что это требовало бы совершенно невыполнимого абсолютного тождества языка с языком соответствующей эпохи. В то же время мы хорошо знаем такие исторические романы, которые написаны от лица не автора, а героя, но авторским, а не историческим языком. Значит, обратное вполне возможно: лучший пример — "Капитанская дочка". Есть такие же примеры и у Льва Толстого³.

Очевидность того, что я говорю, позволяет не аргументировать дальше. Ясно, что если соответствие языка изображаемому должно быть совпадением языка романа с языком изображаемой эпохи и среды, то в точном смысле слова это оказывается несуществующим.

Так возникает первая из числа тех антиномий, которые я раскрываю в данной проблеме, — антиномия, которая заключается в том, что исторический роман непременно должен быть написан на языке автора и его среды и в то же время он должен быть языком не автора и его среды, а той эпохи, которую он изображает.

Следовательно, речь может идти лишь о большем или меньшем приближении к языку изображаемой среды и эпохи, т.е. об известном отборе имитируемых или цитируемых фактов языка. Это может достигаться только путем известного отбора тех средств, какими обладает автор, изучающий эпоху, которая служит ему темой.

Я не буду исследовать те многообразные факторы, которые определяют пути этого отбора, потому что это зависит от очень многого, находящегося далеко за пределами самой проблемы языка. В конце

концов для того, чтобы исследовать эти разные методы отбора средств, нужно знать всего автора – с его мировоззрением, с его общим стилем, с его биографией и т.д. и т.д.

А сейчас я хочу обратить внимание на одну сторону дела, которая прямо относится к нашей теме, именно: мне кажется, что в числе возможных путей отбора существует два противоположных направления; между ними, разумеется, есть и очень много конкретных переходных стадий – пути, определяющиеся самими объективными законами истории языка. Я напому положение (хотелось бы считать его общеизвестным) о том, что не существует строгого параллелизма между историей языка и историей жизни. Конечно, всякая эпоха имеет свой язык (и в общей форме такое утверждение справедливо), но это вовсе еще не значит, что каждая эпоха непременно должна отличаться от языка соседних с ней эпох. Изменения в языке происходят непрерывно, но никогда не затрагивают всех его форм и составных частей языка; какие-то элементы изменяются, другие остаются неизменными, но в конце концов всякий язык в любой момент своего развития, своей истории представляет собой скрещивание, как бы склад пережитков самых разнообразных эпох, так что здесь есть и вчерашние факты, и факты тысячелетней давности.

Если продумать это положение, сделать из него дальнейший вывод, который мог бы иметь значение для литературы, то окажется (особенно когда мы имеем дело с определенными культурными традициями, а не с языком), что история языка представляется нам своеобразной борьбой устойчивого и подвижного начал. В истории каждого языка, наряду с текучим, изменчивым, сохраняется и нечто постоянное, "вечное" – конечно, не в абсолютном смысле этого слова, а в практическом. На протяжении нашей жизни это "вечно" кажется неизменным и всегда существующим. И вот перед художником – две дороги, две ориентации: ориентироваться ли на это постоянное и устойчивое или на временное и текучее в языке? Такая же дилемма может стоять перед применением и диалектного материала, только несколько по-другому: язык писателя может преимущественно ориентироваться или на общее в языке или на те элементы, которые представляются местными. Я приведу элементарные примеры – просто цитаты.

Вот цитата из прямой речи, т.е. из речи персонажа в романе А. Толстого "Петр I", действие которого происходит в конце XVII века: "При покойном Алексее Михайловиче так-то народ поднялся... Хлеба не было, соли не было, деньги стали дешевы, серебряный-то целковый казна переправляла на медный... Бояре кровь народную пили жадно... народ взбунтовался, снял с коня Алексея Михайловича и рвал на нем шубу... Тогда многие двory боярские разбили и сожгли, бояр побили... И на низу поднялся великодушный казак Разин... И быть бы тогда

воле, народ бы жил вольно и богато... Не поддерживали... Народ слабый, одно – горланить горазд, застрашены с малолетства...” (54).

Вот такая же цитата из романа, действие которого относится к середине XVII века – из “Степана Разина” А. Чапыгина: “...на черной грамоте игумну Троецкого исписал голое гузно да непоказуемое чувствилище – уд коний; оное после, как я углядел, из вапницы кино-варью покрыл, борзописал на том месте буки слово, тем воровство свое закрасил и завилью золотной завирал. Митька же ходит за город в татарские юрты и, ведаю я, походя вору Стеньке Разину прелестные письма орудует...” (409).

Третий пример – из романа З. Давыдова “Из Гощи гость”, действие которого относится к началу XVII века: “– Кузьма! – крикнул звонко князь. – Гей, Куземка! К завтраму бахмата мне подай и бусого подай. Поеду о-дву-конь.

– Далече ль путина твоя, князь? – спросил конюх, придерживая бахмата на обмотанной вокруг руки узде. – Кого с собой прикажешь в путину ту?

– Никого не надобно мне, Кузьма. Одинцом поеду. Слетаю... в деревнишку... в переяславскую – в Бурцову нашу, как там у них?.. да и ворочусь в обрат... А ты, уж, Кузьма, тутово за всем, чтобы все...” (78–79).

Я никого здесь не осуждаю и не превозношу, тем более что достоинства и недостатки произведения определяются вовсе не только особенностями его языка. Но из сравнения этих трех цитат можно сделать, по-моему, два вывода. Во-первых, то, что при изображении отдаленной эпохи язык исторического романа может быть ориентирован в большей или меньшей мере на общие, постоянные моменты исторического развития языка или, наоборот, на такие моменты, которые разобщают отдельные этапы языковой истории. И второй вывод: чем сильнее иллюзия точности языка, чем ближе имитация таких фактов языка, которые представляются писателю специфическими для данной эпохи и среды, – тем резче подчеркивается несходство между эпохой читателя и эпохой, изображаемой в романе; тем труднее, следовательно, образно постигнуть эту эпоху, как свою. И обратно: чем меньше такой игры на особенностях языка, тем легче отнестись читателю к изображаемому, как к чему-то, что входит в его собственный жизненный и исторический опыт. Разумеется, замысел автора может быть различный: может быть, в его намерения входило, чтобы читатель смотрел на изображаемое как на чуждое ему. Но если нет этого, тогда получается очень резкое противопоставление, которое я наблюдаю в романе Чапыгина. Неясно, что здесь перед нами – философский этюд на заданную тему или художественное произведение, потому что иногда непонятно, к кому обращен этот текст⁴.

Теперь такой пример: в очень талантливом романе С. Бородина “Дмитрий Донской” в одном месте князю Тарусскому придается такая

реплика: "Инии форозе, воспад на фарь, мнят ся стратигами" (17). Эту фразу автор целиком принужден перевести для читателя в сноске: "Некоторые всадники, взобравшись на коня, мнят себя полководцами", как если бы это была цитата из латинского или какого-нибудь иного чужого языка, которую нужно перевести. Так что возникают два текста романа — текст и его подстрочный перевод.

Такова, следовательно, вторая антиномия, второе противоречие, которое обнаруживается в этой проблеме языка исторического романа, — противоречие общего, постоянного и текущего, местного в языке изображаемой эпохи и среды. Мы убеждаемся, что язык исторического романа может не заключать в себе ничего несовместимого с языковым опытом автора и его читателей и тем не менее быть достаточным средством для исторического изображения. Но ясно, что этому утверждению можно придать как раз обратную силу. Мы можем сказать, что язык исторического романа может не содержать ничего несовместимого с нашим представлением об известной эпохе и в то же время быть вполне языком нашего времени. Правда, здесь есть та разница, что наш язык дан нам непосредственно и мы его знаем (т.е. понимаем) не задумываясь; а язык других эпох есть величина в значительной мере неизвестная не только для читателей, но и для писателей и даже для ученых. Поэтому вполне возможно безупречное функционирование в тексте исторического романа таких фактов языка, которые на точных весах истории языка могут оказаться анахронизмами. Так, например, можно не сомневаться, что слова вроде *пока* вместо *покамест* и *надо* вместо *надобе* (4); *нужда* (9) вместо *нужа* или выражения вроде "Ставил... башни. *Открывался с них вид на простор моря*" (9), или "давая ему право строить по своему мечтанию" (10) и "бились с ним разобщенно" (7) и т.п. представляют языковые анахронизмы для эпохи Дмитрия Донского.

Все эти слова и выражения, разумеется, являются анахронизмами для эпохи Дмитрия Донского в историческом смысле. Но было бы в высшей степени странно, если бы кому-нибудь пришло в голову упрекать автора за то, что он влагает эти слова в уста своих героев. Никакой литературной ошибки не совершено. Понятно, что анахронизм анахронизму рознь, об этом я буду говорить позже. Сейчас мне важно установить, что отбор языковых средств для исторического романа можно себе представить не непременно отправляющимся от источника, а наоборот, от того, что дано автору непосредственно его эпохой, его средой и жизнью. Мы можем сказать, что язык исторического романа это есть современный язык, приспособленный для изображения прошлого, а не язык прошлого, приспособленный для современного читателя. И это возвращает нас к исходному моменту, к тому, что язык исторического романа, как всякого другого литературного произведения, есть язык своего времени и своей среды.

Ясно, что при этой постановке вопроса соответствие не есть совпадение, а иллюзия совпадения или впечатление совпадения.

Те противоречия, на которые я указывал, были бы невозможны, если бы в основе не лежало отсутствие параллелизма в судьбах языка и того, что языком обозначается. Разобраться в проблеме языка исторического романа совершенно невозможно до тех пор, пока не преодолено явно неверное, но очень живучее подсознательное представление о тождестве языка и мысли. В литературе, в науке и в нашей среде вообще так часто говорится о проблемах языковой специфичности, о своеобразии языка отдельных героев, отдельных жанров, отдельных эпох, авторов и т.д., что просто из полемического чувства хочется подчеркнуть другую, противоположную сторону в жизни языка — отсутствие принудительной связи между данным содержанием и данной языковой формой. Читаем же мы романы Вальтера Скотта в русском переводе. Правда, они кое-что утрачивают, это верно, но это несущественно; все равно в русском переводе романы Вальтера Скотта есть литературное художественное произведение. Пишем же мы по-русски романы о каких-то других странах, где никаких временных и местных красок не остается. Таким образом, я твердо убежден — думаю, что не стоит доказывать это подробно, — что вполне возможен исторический роман, который совершенно свободен от стремлений имитации языка изображаемой эпохи. Такими произведениями в моих глазах являются "Капитанская дочка" Пушкина (в значительной степени, хотя с некоторыми ограничениями) и "Война и мир" как выдающийся пример этого рода. Но дело вовсе не в размерах дарования. Могут быть слабые или второстепенные писатели, которые придерживаются того же метода, и писатели очень талантливые, придерживающиеся другого.

В советской литературе эта манера, не имеющая претензии на изображение точного языка эпохи, слабо развита, не пользуется популярностью, хотя с разной приближенностью к ней я мог бы назвать ряд имен: имя А. Толстого, имя С. Голубова, имя И. Новикова⁵. Но вообще в целом для современной исторической романистики характерна борьба не между документальным и недокументальным стилем, а внутри документального стиля, где имеются разного рода оттенки. Непрямое отношение языка и содержания, в частности, сказывается и в том, что нет прямой аналогии между степенью удаленности от нас изображаемой эпохи и степенью архаичности языка. Сравните роман Бородина о Дмитрии Донском и роман Давыдова о Дмитрии Самозванце, отрывки из недавно слушанного мною романа об Иване III В. Язвицкого⁶ и роман Чапыгина. Романы Чапыгина и Давыдова ближе к нам по времени, но гораздо дальше по языку. Оставляя в стороне меру талантливости, я имею право сказать, что, без всякого сомнения, можно написать роман на любую историческую тему без единого языко-

вого архаизма, исключительно средствами нейтрального языкового запаса, о которых я говорил. А что эта "нейтральность" — вещь очень относительная и может при случае раздвигать границы очень широко, это очевидно. Об этом я еще буду говорить дальше. Сейчас предупреждаю только, что не следует путать анахронизмы языка и анахронизмы вещественные, что обычно у нас делается.

Но в то же время было бы неправильно отрицать, что большинство исторических романистов, особенно в наше время, не удовлетворяются этим запасом "нейтральных" средств, а ищут такой стиль, который опирается на имитацию языка изображаемой эпохи. Но если это так, то это только означает, что автор включает язык в круг тех предметов, которые он изображает в данном произведении. Как выше было сказано, проблема имитации языка возникает только потому, что автор ставит себе целью изобразить данную эпоху не только в ее обычаях, ее нравах, ее идеях и характерах, но и в ее языке. Нам нужно отдать себе отчет в том, что тогда язык принимается как одна из функций той культуры, которая служит предметом изображения и которую желательно изобразить целиком, со всеми ее подробностями, включая и эту необязательную сторону — ее язык. Если это так, то проблема соответствия языка изображаемому теряет свой внешний характер, как можно было бы ее трактовать до сих пор. Она становится насущной художественной проблемой изображения, и к ней нужно относиться так же, как к проблеме изображения. Тогда это соответствие принимает характер такого изображения, которое должно иметь художественное правдоподобие и убедительность. В конце концов этот критерий и решает дело.

Как все остальное, изображаемое нами в историческом романе (быт, нравы, события, характеры, вещи), является для нас предметом такой критики, которая исходит из критериев правдоподобия и убедительности, — так и язык требует, чтобы к нему был применен этот критерий. Совершенно очевидно, что критик, который будет оценивать язык исторического романа с точки зрения того, точно ли в нем все изображенное по документам эпохи, — явно окажется не на правильном пути. В последней пьесе А.Н. Толстого, дилогии "Иван Грозный", Василий Блаженный закрывает своим телом Ивана и получает в грудь стрелу, направленную в царя. Это исторически неверный эпизод. Но Толстой, зная об этом, сознательно делает явное искажение того, что имело место в реальной действительности. Правдоподобно ли это? Вполне, а значит, допустимо. Следовательно, при такой постановке вопроса документ для писателя есть источник вдохновения, а не тот образец, который должен быть буквально воссоздан в тексте.

Что такое правдоподобие и убедительность в языке — это такой вопрос, которого я касаться сейчас не могу. На эту тему нужно было

бы представить особое эстетическое исследование. Укажу только на некоторые формальные признаки того, что я здесь имею в виду.

Никакая документальная точность не может спасти роман от художественной неудачи, если эта точность очень назойливо подчеркивается для читателя, так что читатель все время видит, как писатель заботится о том, чтобы не было противоречий в его языке. Найдя известный эпитет, или термин, или оборот речи, писатель на всем протяжении книги тщательно старается каждый раз повторить этот оборот, как бы боится ошибиться. Приведу некоторые примеры из книги очень уважаемого мной З.С. Давыдова, романы которого я считаю интересными и талантливыми, но с творческим методом которого по отношению к языку я не согласен.

Вот пример из романа "Из Гощи гость", где рисуется эпоха Дмитрия Самозванца. На одной из первых страниц мы читаем следующее место (речь идет о воспитании героя): "С указкой костяной и перышком лебяжьим научил подьячий и острого на книжное учение княжича по Великим Минеям чести и красной борзописи и, уж бог весть для чего, *двоестрочному согласию, на вирш*" (6).

Через две страницы, когда речь идет о стихах, мы читаем: "...князь попробовал в этот день излить свое горе в *двоестрочном согласии, на вирш*" (8). Эта формула неизменно каждый раз повторяется.

Автор назвал опочивальню, или спальную комнату, *постельной хороминой*, — вероятно, это точно; но в дальнейшем непременно каждый раз, когда речь идет о том, что кто-нибудь идет спать, говорится о *постельной хоромине* (28, 52, 58 и далее).

В другом романе того же автора "Беруны", читаем: "Рыхлая ледяная *шуга* временами терлась о борт. С утра, как сквозь сито, мелкими каплями сеяла *читуха*" (6). Эти два слова: *шуга* — "рыхлый, жидкий лед" — и *читуха* — "мелкий дождь" — читатель заметил, справился в словаре, получил известное впечатление. Но через две страницы мы читаем: "А за бортом по-прежнему жирно шлепала ледяная *шуга*, да *читуха* сегодня, как и вчера, сеяла сверху сквозь мелкое сито" (8). И через сто страниц опять: "За одну ночь, покинув не нужную ему оболочку, пронесся Федор над льдами и туманами, над *шугой* и *читухой*" (156). Эти слова *шуга* и *читуха* неразлучны и всякий раз в таком симбиозе повторяются. Мы давно поверили автору, что именно так у поморов называются предметы, и нам иногда хотелось, чтобы он ошибся и написал иначе.

Этот прием я считаю важным художественным недостатком. В повести о Болотникове Г. Шторм трижды повторяет, что *бахтерцы* — это доспех из пластинок и колец. Написав раз *вместях*, каждый раз затем он употребляет это слово в этой форме. Последовательность, которая могла бы быть оправдана с точки зрения научных задач, на самом деле вредит убедительности и правдоподобию, о которых я говорил.

Чапыгин заставляет своих действующих лиц называть женщину *жонкой* (непременно только так!) и вкладывает эти слова в уста действующего лица даже тогда, когда один член семьи спрашивает о другом: "— А где Ириньца? — *Жонка* в баню пошла" (13)⁷, — что, конечно, совершенно неестественно.

Присмотримся теперь несколько ближе к тем методам, какими осуществляется сама задача изображения языка как объективного признака данной, заинтересовавшей романиста культуры. В сущности говоря, одним из таких методов может быть названо простое воздержание от употребления известного круга языковых средств, представляющихся несоответствующими изображаемой эпохе и среде. Это то, что я назвал бы отрицательным способом изображения эпохи через ее язык, хотя, конечно, это не очень точное название. Вряд ли это особый метод, потому что он все-таки имеет ограниченное применение. Здесь речь идет об избегании явных анахронизмов языка, таких, которые разрушали бы его художественное правдоподобие. Подчеркиваю — художественное, а не документальное правдоподобие. Я указал уже, что есть много анахронизмов, нимало не мешающих художественному правдоподобию. Как далеко иной раз может заходить автор в подобных анахронизмах, видно, например, из того, что А.Н. Толстой в пьесе "Орел и орлица" употребляет термин *лютеране*, на что мне недавно с некоторым негодованием указал Н.К. Гудзий⁸.

О. Форш в книге "Якобинский заквас" так говорит в одном месте: "махнув погребально рукой на *карьеру* свою и *форту*ну" (36). Слово *карьера* утвердилось в русском языке позднее того времени, которое изображает Форш, причем не *карьера*, а *карьер*. Эта фраза в языковом отношении целиком подражательная, что видно из прибавления *форту*ну. Тем не менее нельзя считать слово *карьера* здесь непременно художественной ошибкой, хотя с точки зрения чисто лингвистической к этому можно было бы придаться.

Но в другом месте этого же романа мы читаем: "Преотменной политической школой оказалась эта зависимость молодых студентов от гнусных и глупых наставников" (37). Выражение *политическая школа* — явный и довольно грубый анахронизм, перенесение нынешнего словоупотребления в эпоху Радищева. Но не этот анахронизм сам по себе составляет ошибку писательницы, а то, что он дан в контексте таких фактов языка, которые претендуют на имитацию языка изображаемой эпохи. И дальше мы находим другие, такие же намеренные подчеркивания (например, морфологического типа).

Это один из примеров отрицательного метода изображения языка эпохи. А вот другой пример, по отношению к которому я не решился бы применить того, что сказал сейчас, — фраза из "Казанской помещицы" того же автора: "Как придворные *шаркуны* *махаются* с певицей Габриэль" (177). *Махаться* в переводе на наш язык значит "флиртывать". Слово это, поставленное Ольгой Форш в кавычки, принадлежит

к лексикону петиметров и щеголих и осмеивалось в журналах XVIII века. Но слово *шаркун* иного хронологического слоя. Оно, несомненно, отвлечено из выражения "паркетный *шаркун*", которое получило широкое употребление в XIX веке, в тридцатых годах, как это было показано В.В. Виноградовым⁹. Тем не менее совмещение слов *шаркун* и *махаться* не представляет очевидной ошибки, так как для современного читателя их хронологическое отношение не составляет непосредственной данности. Все же подобные вопросы нужно решать с точки зрения того, как на это смотрит читатель. Читатель может не знать временного происхождения того или иного слова, а книга печатается именно для него. Но есть такие вещи, которые понятны для любого среднего читателя, и тогда проблема приобретает другой оттенок.

И наконец, уже бесспорные анахронистические ошибки, которые я нахожу в романах О. Форш: "Власий запах нашел *ахтительным*" (9), "Еще *волнительней* было Радищеву от мысли..." (120), т.е. вульгаризмы современные.

Книги Ольги Форш дают особенно много примеров нарушения всех правил, каковые диктовались задачами этого отрицательного метода изображения языка. Постоянно находим у нее совмещение таких фактов, которые, как мне кажется, должны бросаться в глаза и среднему читателю. И это особенно становится заметным и достойным критики, потому что вся концепция художественного романа, весь роман в целом, весь стиль автора претенциозен — стиль, который все время монтируется при помощи цитатных слов и выражений, заимствованных из литературы XVIII века или, точнее, из литературы о XVIII веке. Ср.: "Но для меня совершенная *энигма*, чем вас-то могла потрясти... подобная книга?" (131); "Фонвизин был в *ажитации*" (165). Или в синтаксическом отношении: "Лишний раз с удовольствием вспомнить не преминул, что с недавнего времени он есть член английского клуба" (121); "Служанка Мавра *показывается* столь *просвещенна*" (169). Я не ставлю вопроса о точном соответствии этого языка тому, что имелось в документах, но цитирую эти фразы для того, чтобы обнаружить претензию автора. На фоне этих претензий указанные несоответствия между языком эпохи и современным производят досадное впечатление. Оцените на этом фоне такие выражения: *Будем знакомы*, *Ерундистика* (17).

Приведу примеры из других авторов. В хорошем романе С. Голубова "Солдатская слава" таким неоправданным языковым анахронизмом представляется мне выражение "весьма *гомеопатические* размеры" (61) в устах генерала Раевского, тем более, что оно неудачно. И без "аромата эпохи" — *весьма гомеопатическое* быть не может. Резким анахронизмом кажется мне слово *научный* в романе о Болотникове: *научный* (50), насколько я знаю¹⁰, слово XIX века. Вот один из примеров, который также, мне кажется, может быть отмечен со знаком минуса: употребление слова *сволочь* в "Степане Разине" Чапыгина.

Стрелецкий начальник проверяет ночной пост, на котором должны стоять два стрельца: "Э-эй, стрельцы!.. – В ответ шаги и голос: – Тут я! – Ты тут, драный козел, твою перепечу! А где другая *сволочь*?" (6). Но ведь раньше слово *сволочь* имело собирательный смысл, а в нашем смысле стало употребляться сравнительно поздно. Все мы помним реплику Еремеевны в "Недоросле": "Вот тебе и вся наша *сволочь*, мой батюшка".

Вот пример синтаксического анахронизма в том же романе – дважды употребленное выражение "*сестра царицы*" (26) устами бунтовщиков, вместо ожидаемых *царская, царицина, царева сестра*. Не хочу утверждать, что в XVII веке нельзя сказать *сестра царицы*, – вероятно, такие примеры можно найти, – но здесь важно не возможное подозрение читателя в хронологическом несоответствии этой конструкции, а то, что она явно выпадает из того древнерусского стиля, на котором роман построен (и назойливо построен). Опять мы видим здесь разрушительное действие анахронизма не самого по себе – сам по себе он в очень редких случаях может разрушить стиль романа, – а на фоне настойчиво-документального стиля целого.

Все эти примеры отрицательные, что и естественно, так как сама проблема имеет исключительно отрицательный смысл. Содержание ее не в том, что должно и может быть в историческом романе, а в том, чего нет или не должно быть в нем. В сущности, это не есть самодовлеющий метод языковой работы писателя, а лишь известный диалектический момент в работе писателя над языком, через который всякий писатель, вероятно, проходит, когда пишет исторический роман. Опять прошу вспомнить, что следует различать языковой анахронизм и предметный, что одно дело – вещи, а другое дело – их названия. Языковые анахронизмы в большинстве случаев, действительно, нетерпимы, поскольку знание вещей гораздо больше распространено, чем знание языка, и легче достигается.

Другой метод изображения языка в историческом романе, также составляющий только возможный момент в языковой работе исторического романиста, я назову (может быть, не очень удачно) *наводящим* методом изображения языка эпохи. Речь здесь идет о том, что в литературном произведении язык вообще может быть не только предметом прямого показывания, но и предметом рассказа или описания. Одно с другим очень часто сочетается, но не непременно; и в интересах анализа нужно обе эти стороны дела расчленить.

Одним из лучших, несравненных мастеров такого рассказа о языке, именно портретной характеристики того, как герои говорят, портретной характеристики персонажей со стороны особенностей их языка, – я считаю Достоевского. Приведу пример из "Бесов", где речь идет о языке молодого Верховенского:

"Выговор у него удивительно ясен, слова его сыплются, как ровные, крупные зернушки, всегда подобранные и всегда готовые к

вашим услугам. Сначала это вам нравится, но потом станет противно, и именно от этого слишком уж ясного выговора, от этого бисера вечно готовых слов. Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым, непрерывно и невольно вертящимся кончиком” (ч. I, гл. V: Премудрый змий).

Это, конечно, портрет не лингвистический в собственном смысле слова, а скорее психологический, но можно найти и другие примеры этого рода, которые касаются самой структуры языка. Вспомните Кириллова из того же романа: ”Он казался несколько задумчивым и рассеянным, говорил отрывисто и как-то не грамматически, как-то странно переставлял слова и путался, если приходилось составлять фразу подлиннее” (ч. I, гл. IV: Чужие грехи).

Вот об этих вещах сейчас пойдет речь. Я хочу обратить здесь внимание, собственно, на одну только подробность в этой очень большой проблеме портретной характеристики языка, которая в иных случаях прекрасно заменяет самую демонстрацию языка самого по себе. Подробность касается языковых портретов иноязычных персонажей, когда в русском романе речь идет о персонажах нерусских и когда автор хочет дать понять читателю, что они не владеют русским языком. Автору это нужно потому, что иначе мы ему не верим.

Как Лефорт говорит по-русски? Так же, как Петр I? Редкий роман на историческую тему обходится без того, чтобы в составе действующих лиц не присутствовали иностранцы. Эти иностранцы могут быть такими, которые говорят по-русски с теми или иными следами иноязычного выговора, с тем или иным акцентом. В первом случае, т.е. когда иностранцы говорят по-своему, простейший выход из положения заключается в том, что автор передает их реплики языком более или менее нейтрализованным, общим. Сравните речь татар в романе Бородина¹¹, речь Гёте и его спутников в романе Ольги Форш ”Якобинский заквас”¹², беседу Голицина и де Невилля в ”Петре I”, происходящую, как гласит авторская ремарка, на латинском языке (87). Но иногда возникают в этой области очень любопытные, интересные в теоретическом отношении контраверзы. В упоминавшемся романе З. Давыдова из эпохи Дмитрия Самозванца в корчме беседуют пан Заблоцкий и Социн. Последний обращается к Заблоцкому на языке, в этнографическом отношении во всяком случае, нейтральном: ”Я называюсь Фавст Социн и ищу в этих местах убежища и приюта. В Кракове две недели тому назад в отсутствие мое озверелая толпа, подстрекаемая иезуитами, ворвалась в мой дом и предала уничтожению... мои манускрипты” (42) и т.д. Но Заблоцкий уже ранее изображен в романе как поляк, говорящий по-русски с польским акцентом. И, как это ни мало правдоподобно, продолжает говорить тем же полонизированным русским или русифицированным польским языком и с Социным. На

эту реплику Социна следует такой ответ: *"Милосцивый пан! мочно ли мне такого многоученого пана... як шляхтич до шляхтича... Халупка моя тутай за горкой... З обнаженной саблей мушу я охранять покой вельможного пана"* (42) и т.д. Социн говорит общим языком, а тот отвечает ему смесью русского и польского потому, что так говорил раньше. Естественно, что Заблоцкий не может вдруг начать говорить по-другому с какой-то страницы романа. В подобных случаях есть известный прием, часто употребляемый авторами исторических романов и, как минимум, принимающий форму авторской ремарки, на которую возлагается вся ответственность за изобразительные функции. К таким ремаркам очень часто прибегает А.Н. Толстой, ограничивающийся ими в изображении иноязычных акцентов. Так, о Лефорте мы узнаем: *"Ты кто, ты зачем, ты откуда здесь? – спросил он, смешно выговаривая слова"* (73). Или в следующем месте: *"О, ты изрядный мальчик... Возьмешь мыла и вымоешься, ибо ты грязный..."* (73). Некоторый намек на иностранца заключается в выборе слов – большинство из них книжные. Человек выучился русскому языку, а не несет его в своей собственной природе. Русские так у этого автора никогда не говорят. Однако произношение Лефорта вскрыто лишь авторской ремаркой.

Еще пример: *"Столь же бойко он выпрямился и, улыбаясь приподнятыми уголками рта, проговорил ломано по-русски: "К услугам вашего царского величества"* (82). В самом тексте ничего ломаного нет. В дальнейшем ходе романа Лефорт, как и другие иностранцы, большей частью говорит правильным, нейтральным русским языком, без новых оговорок. Они возникают только в особых случаях и всегда оправданы. Например: *"– О Петер, Петер, какая утрата... Позволь сочувствовать твоему горю... Их кондолире, их кондолире... Меин херц ист фолль шмерцен... О!.. Мое сердце полно шмерцен..."* (Как всегда, волнуясь он переходил на ломаный язык, и это особенно действовало на Петра)" (300). Но интересно, что дальше, после этой ремарки, речь Лефорта снова становится совершенно нейтрализованной: *"Я знаю – утешать напрасно... Но – возьми, возьми мою жизнь и не страдай, Петер..."* (309),

Впрочем, Толстой применяет этот метод не всегда. У него есть кажущаяся непоследовательность в этом отношении. Например, полковник Гордон в одном месте говорит так: *"– Голова моя седа и тело покрыто ранами... – я клялся на библии и я верно служил Алексею Михайловичу и Федору Алексеевичу и Софье Алексеевне. Теперь ухажу к Петру Алексеевичу"* (210). Гордон это говорит Голицыну, может быть (и вероятно) не по-русски, что в тексте романа не показано. Но дальше Гордон представляет собой исключение из общего правила, которого придерживается Толстой, и говорит ломаным русским языком, причем именно таким, как у нас изображают немцев: *"Нишего, – сказал он, – не будь задумшиф, князь Фасилий Фасильевич,*

перемелется — мука будет, говорит *русский пословиц*” (225).

Сравните с этим у Чапыгина изображение речи двух армян на базаре. Один говорит только по-армянски, а другой отвечает на безупречном русском языке, а потом начинает говорить ломаным русским языком. Потом первый, который говорил по-армянски, также начинает говорить по-русски: “Первый горбоносый опять крикнул, коверкая русские слова: *Сами дишови наши товар!* — кричал он гортанно-зычно, словно радовался, что знал эти чужие слова” (71). Далее на протяжении нескольких страниц два армянина все время говорят коверканной русской речью.

Такое сочетание разных приемов изображения иноязычной среды в широком смысле слова, т.е. не только ремаркой, но и показом, встречается очень часто. Один любопытный пример этого находим в “Дмитрии Донском” Бородина, где один персонаж говорит другому: “— Ты новгородец, что ль? — Я-то? По чем спознал? — Говор слышу”. А тот, действительно, вместо *мне* говорит в одной фразе *мни*, что характерно для новгородцев (48).

Совмещение обоих приемов мы находим в следующей фразе у Голубова: “Хорошо было бы на земле, кабы только люди не посягали непрерывно друг на друга, — прошелестели возле меня исковерканные польским говором слова, — боже, *яко ненеченство!*” (189). Восточные персонажи в этом романе также говорят языком нейтрализованным, лишь со вставкой некоторых восточных слов и выражений. То же у Тынянова в “Смерти Вазир-Мухтара”¹³.

У О. Форш Екатерина II обычно говорит по-французски, о чем читатель предупреждается, и речь ее вполне нейтрализована, сходна с речью других персонажей. Но в иные моменты она переходит на немецкий язык, и это автор передает сразу и описанием и показом; причем первое служит как бы мотивировкой второго: “— *Гришенок мой! Бесценни, милейший в свете!* — проговорила она свое привычное в письмах к нему обращение с сильным немецким акцентом и перешла тотчас на французский язык” (182). Решительно избегает таких ремарок З. Давыдов. Он предпочитает последовательно передавать иноязычный налет в русской речи немцев и поляков в каждой фразе и реплике этих персонажей. Исключение — процитированная выше речь Социна. У Шишкова в романе находим такое же совмещение приемов.

Описанные моменты в изображении языка находятся на периферии самой проблемы. Существенное же ее содержание — в иллюзии описываемого культурного мира. После всего сказанного выше речь может идти только об иллюзии. В связи с ней возникает очень важный вопрос о том, в какой степени исторический роман обладает возможностью и испытывает необходимость соблюдать языковые различия в отдельных исторических периодах внутри более широких эпох, например: XI век — от XIII; XIV — от XV; XVI — от XVII; конец XVIII — от начала XIX и т.д. Ясно, что не все различия в языке отдель-

ных хронологических периодов имеют одинаковую ценность и одинаково пригодны для решения задач, которые ставятся историческими романистами. Во-первых, необходимо помнить, что древняя Русь для нашей современности в каком-то смысле (не абсолютном, конечно) понятие далее неразложимое. Мы разбираемся в том, что есть древняя Русь домонгольская, а потом послемонгольская; но наряду с этим у нас есть и нерасчлененное представление о древней Руси вообще. Поэтому такие факты, как древнерусская речь, лишены хронологических примет и составляют общие приметы древнего языка в нашем ощущении, хотя бы и иллюзорные. Такие факты, которые рисуют древнюю Русь в отличие от новой, естественно, особенно удобны для исторического воспроизведения в романах древнерусской тематики.

Приведу некоторые средства языковые такого рода. Во-первых, реалии, т.е. названия определенных вещей, которые для нас представляют древность: *насады, кольчуга, отрок, терем* и т.д. Во-вторых, сами слова вроде глагола *имать*, существительного *зелье*, наречия *паче*, частицы *же* (которую очень любит Алексей Толстой), местоимений *аз* или *яз*, не всегда уместно употребляемых, и т.д. В-третьих, такие средства языка, которые в наших глазах и на наш слух имеют нерасчлененный древний колорит, но которые у историков расчленяются. Например, есть разные термины для обозначения термина "свидетель": *послух* и *видок*; второе более древнее, чем *послух*. Но употребление Чапыгиным или Штормом и второго термина вполне естественно, потому что это слово обладает нерасчлененным древнерусским колоритом*. Соответствующий круг слов мы встречаем, разумеется, почти во всяком историческом романе.

Единству этого впечатления от древности в значительной степени способствует консервативность, которая отличает историю нашего книжного языка в древнее время. Он, разумеется, изменялся на протяжении времен, но те изменения, которые он переживал, невесомы на вкус, на глаз, на слух современного читателя. К тому же общая система в существенных отношениях, действительно, оставалась та же. Например, в живом русском языке двойственное число или звательный падеж в определенную эпоху (XIV–XV века) были утрачены. Но в книжном языке эти формы продолжали употребляться. И можно было бы привести много примеров того, как исчезающее из живой речи продолжает существовать в книжной речи. Разумеется, такие средства,

*Также употребляется народная речь в широком смысле, т.е. такие приметы народного языка, которые лишены узкого, диалектного свойства. Народность и старина совпали в мировоззрении романтиков, и мы, в сущности, от них это совпадение унаследовали, разумеется в каких-то определенных границах. Так что какое-нибудь *пужать* вместо *пугать*, *али* или *пошто* и т.п. годится для всех эпох.

при известном подходе к делу, для романиста не расчленяются на какие-то хронологические периоды. Например, какой-нибудь "аорист", который в XVII веке не употреблялся в живой речи, при случае может быть употреблен в языке романа на тему XVII века, если это будет мотивировано соответствующим образом. Это также момент, который способствует общему языковому представлению о древней Руси.

Но есть и такие средства языка, которые отчетливо противопоставляются друг другу хронологически по их временному колориту. Например, было бы странно встретить татарские заимствования в романе, посвященном изображению событий XI века, или польско-немецкие заимствования по отношению к темам, касающимся XVII–XVIII веков. Но это большей частью относится опять-таки не к самой живой ткани языка, а преимущественно к составу терминологии. Например, *гридня*, *курган* для древнего периода; *ферязь* или название других предметов костюмов и быта для эпохи Московской Руси; *порсуна* или *рейтар* для XVII века, вернее второй его половины, и т.д.

И наконец, есть такие элементы древнего языка, которые вообще для нашей современности выразительны в их историческом колорите и производят впечатление не столько древнего, сколько диалектного и странного, причудливого языка, в большей или меньшей мере известного или совсем неизвестного в народной речи. Главная причина такого сдвига в экспрессивных качествах подобных средств языка заключается, как мне кажется, в том, что они лишены всякой терминологической функции и не связаны со сложившимся представлением о древнерусском языковом строе. Ср. у А. Чапыгина: *в обрат* (бесчисленное множество раз), *вutorопь бежал* (31), *боярская сугрева* (33); у Г. Шторма: *вывернул зепи* (55), *я его шутейной речью уважу* (29) – в повести о Болотникове*.

Примечательно, что в числе этих примеров подавляющее место по количеству занимают словообразовательные изменения хорошо известных слов: *в обрат* – "обратно", *вместях* – "вместе", *в уторопь* – "торопясь" ("Беруны", с. 91, 122, 251). Это, с одной стороны, делает такую лексику понятной для читателя, а с другой – именно поэтому ему непонятно, зачем эта лексика нужна. Она обычно воспринимается как непонятное коверканье языка, искажение привычной русской речи. Это касается как вариантов лексики, так и вариантов словообразовательной формы, вроде *тубетей* вместо *тубетейка*, *учал* вместо *начал* и т.д. ("Беруны", с. 80, 91, 92).

Таким образом, в применении к задачам воспроизведения древнего языка можно различать средства языка следующих четырех типов: во-первых, средства общеисторического и народного колорита; во-вто-

*Ср. сходные выражения в "Тихом Доне" М. Шолохова: "– Я ить пошутит, Володя... Ну, шутейно сказал..." ; "На самом деле, не шутейно говорю" (ч. 2).

рых, средства с колоритом книжности, имитирующие церковнославянскую речь; в-третьих, средства узкого хронологического колорита; в-четвертых, средства, в выразительности которых диалектно отчуждающие моменты подавляющий момент собственно исторический. Разумеется, эта схема не претендует на исчерпывающие ответы, но, мне кажется, из нее можно исходить.

Некоторых дополнительных замечаний требует вторая из названных категорий. Книжный язык в древнее время отличался от обиходного очень сильно, и я не уверен, что все исторические романисты имеют представление о степени этих различий. Беда заключается в том, что от древности остались только письменные памятники, но записей на киноплёнку живой древней речи нет. Даже такие документы письменности, которые по своему стилю близко стоят к живой речи, — деловые документы, грамоты и т.д. — никогда не могут рассматриваться как реальное изображение древнерусской живой речи, хотя содержат многие ее элементы. Поэтому при изображении языка отдаленных эпох очень важным требованием для исторического романа нужно считать умелое различение книжных и некнижных, живых элементов древнего языка. При изучении названных мною романов и повестей можно найти немало мест, заслуживающих критической оценки. Например, у Г. Шторма в повести о Болотникове женщина (конечно, "жонка") приходит и жалуется, что ее дочь обидели¹⁴. Она произносит эту жалобу по всем правилам писания грамот, со всей их сложной и своеобразной поэтикой, т.е. всюду в ее устной речи стоит именно то, что полагается по правилам писания грамот. Произнесла она эту жалобу. А через три страницы жалоба целиком повторяется, в том же стиле и с той же композицией. На протяжении романа эта "жонка" в заключение еще раз произносит свою жалобу таким же образом — опять дана полная имитация построения фраз, типичных для грамоты (104, 137–138). Это совершенно неправдоподобно даже в глазах человека, вовсе не искушенного в истории русского языка.

Но романист должен также считаться с теми трудностями, которые в данном отношении ставят перед ним его источники, и не заставлять своих героев говорить на книжный лад из желания соблюсти исторический колорит. Вот любопытное место в "Дмитрии Донском" Бородин: "Дмитрий спросил старичка-переводчика, прежде долго жившего в Орде, уже отвыкшего от родной речи:

— Чего выпытали?

— Поведа, яко царь на Кузьмине гати; не спешит убо, но ожидает Ольга и Ягайлу; по триех же днях имать быти на Дону. И аз выпросиша его о силе Мамаева; он же рече: многое множество.

— *Говоришь, как пишешь!* — заметил Дмитрий. И переводчик смолчал, стыдясь, что много лет лишь через русские книги говорил со своей родиной" (143).

Я думаю, что это очень любопытное место, хотя оценка его может

быть различной. Оно, с одной стороны, свидетельствует о том, что автору названная проблема была ясна; а с другой стороны, показывает, что язык его героев небезупречен с точки зрения совмещения книжного и живого начал. Это противоречие между книжной и живой речью касается не только древнего языка, но и XVIII века. Приведу только один из собранных мною примеров. В романе Г. Шторма о Ломоносове сам Ломоносов разговаривает (подчеркиваю – разговаривает) так: "Размеры не сочинителями выдуманы бывают, но единственно из праздных свойств языка происходят. Я оного Тредьяковского правила опровергну и свои вместо них представляю... Послушай мои о российской версификации... мнения" (96). Разумеется, это не живой язык XVIII века, а язык книжный. Таких примеров и в этом и в других романах разных авторов множество.

Наконец, я хочу отметить еще один наиболее прямой способ воспроизведения языка эпохи. Это то, что можно назвать просто цитатой, имея в виду не только реальную цитату, но и цитату вымышленную, т.е. то, что автор заключает в кавычки и тем самым преподносит как цитату. Иногда цитаты бывают совершенно вплетены в ткань романа – так, что они незаметны, не обозначены как таковые, а известны только людям, несколько ближе стоящим к делу. У некоторых писателей (например, у Г. Шторма) этот метод используется очень широко¹⁵. Другие писатели (например, Давыдов) совершенно не пользуются цитатами. Редки цитаты у Бородина. У Алексея Толстого довольно много цитат (из Домостроя, Аввакума, петровских указов)¹⁶. Проверка по подлинникам некоторых цитат обнаружила много мелких отступлений и неточностей в орфографии. Получается какая-то совершенно новая орфография, не то что похожая на сегодняшнюю, но какая-то совсем странная, – непохожая ни на сегодняшнюю, ни на цитируемые тексты¹⁷.

Теперь коснусь вопроса о значении для языка исторического романа тех отношений, в каких находится автор к изображаемому им миру, к своим персонажам: смотрит ли он на этот мир со стороны, как объективный наблюдатель, или же с позиций человека, переживающего вместе со своими героями то, что они переживают? Это имеет большое значение для языка исторических художественных произведений, и сам этот вопрос очень велик и сложен. Остановлюсь только на том, что мне кажется сегодня самым важным. Два эти направления – объективизм и субъективизм – в чистом виде никогда не встречаются; каждый роман, каждый автор представляют известную промежуточную стадию между двумя полюсами, хотя какие-то тенденции (в ту или другую сторону) есть в каждом романе. Занимает ли автор ту или другую из этих позиций – это факт сам по себе не непременно связанный с различиями в языковых принципах. Подчеркну опять свою основную мысль об отсутствии строгого параллелизма между фактами языка, мысли и жизни. Можно легко себе представить автора, кото-

рый живет вместе со своими героями и симпатии (а также антипатии) которого несомненны. И в то же время этот автор сам говорит своим собственным языком, а персонажи — их собственным языком; никакой имитации речи героев нет. И обратно — можно встретить такие случаи (по-видимому, несколько реже), когда автор холоден к тому, что он говорит, очень объективен по существу дела, но в то же время сам пользуется языком эпохи, имитируя язык своих героев. Здесь нужно различать две несовпадающие вещи: говорит ли автор за героев или говорит их словами. Так, например, в романе Ю. Тынянова "Вазир-Мухтар" нет никаких сомнений относительно того, какое место занимает автор среди изображаемых героев. Грибоедов — это, грубо говоря, сам Тынянов, и в своем языке Тынянов не воспроизводит тех исторических особенностей, которые могли бы быть в языке Грибоедова — какие-нибудь слова или формы типа *сидючи, всякой* и т.д.

Еще более очевидна эта позиция у А.Н. Толстого. Вообще говоря, Толстой как автор не чуждается имитации языка героя, она встречается сплошь и рядом, но делает он это тактично, не отдает ей предпочтения как основному методу. Ср. пример: "В одной руке — на отлете — он держал шляпу, в другой — трость и, смеясь вольно, — *собачий сын, — говорил с царем*" (80). Здесь дана не только точка зрения, но и слова Василия Волкова. С этой точки зрения идет описание и дальше: "И все немцы стояли бесстыдно вольно". Тут уже с точки зрения Волкова даны слова, которые не обязательно принадлежат ему. Так мог сказать и сам автор, не имитируя языка героя. Но когда, например, у Ольги Форш мы встречаем: "Не менее странен, хотя и лишенный *зловердства* первого, был и второй наставник юношей — отец Павел" (34), то здесь слово *зловердство*, которое может, судя по всему колориту романа, произнести любой персонаж, ничем не заставляет нас думать о его принадлежности не автору, а одному из действующих лиц. Но, разумеется, нельзя отрицать, что оценки автора и персонажа чаще всего совпадают.

Вот обратный пример из "Берунов" З. Давыдова. Язык эпохи отражается безучастно, объективно. Речь идет об императрице Елизавете: "Государыня встала, и тотчас все поднялись и вместе с ней проследовали в *грыдоровальную* палату, где российской породы *елевы* упражнялись в *грыдоровании* августейших портретов" (235)¹⁸. А вот типичный пример совпадения того и другого из "Емельяна Пугачева" Вячеслава Шишкова: "Пугачев *запхал* в торбу восемь бутылок заграничного вина, да Валька Семибратов бутылок шесть, вдвоем *все обойдется честь честью — погуляют*; вот уж в соседнем селе *такой пир загнут*, такую *хвиль-метель подымут с парнями да деваками*, что *ой люли, завей горе веревочкой!*" (315). Я не вдаюсь в художественную оценку цитируемого фрагмента, но здесь, действительно, мысли героев соответственно облечены в им же присущую языковую форму, хотя высказываются как бы самим автором.

Такие примеры приводят нас уже к проблеме несобственно-прямой речи. Она сложна потому, что требует различения несобственно-прямой речи в языковом и во внеязыковом смысле. Тем более, что в отдельных случаях эта проблема приобретает особо сложные формы. Есть такие романы, которые целиком построены от первого лица, как "Капитанская дочка"; но есть и такие, в которых форма рассказа от первого и от третьего лица чередуются. Характерный пример этого рода дает "Солдатская слава" Голубова, где главы от автора чередуются с отрывками из дневника героя, но совершенно непонятно, с какой целью, потому что ни с точки зрения формы, ни с точки зрения содержания такое чередование не мотивировано. Не только в языке, но и в сами приемах композиции, в описании внешности героев, их поз, действий, костюмов и т.д. невозможно уловить никакой разницы между речевой манерой автора и его героя.

Мне кажется, что в принципе здесь можно различать два типа авторской речи, нечасто встречающиеся в чистом виде, но во всяком случае, реально ощутимые как тенденция. Это то, что можно назвать свободным и имитирующим стилем авторской речи. Имея в виду все нужные оговорки, я отнес бы, например, к свободному стилю Толстого, Шишкова, Голубова, Тынянова, с меньшей уверенностью — Бородин; к имитирующему — Форш, с меньшей уверенностью — Шторма. Чапыгин — где-то посередине, ибо его авторская речь хотя и полна отражений языка эпохи, но это отражения специфического характера, составляющие слой, довольно легко снимаемый.

К намеченным в данной заметке проблемам можно было бы далее подойти и с более лингвистических и в то же время технологических, представляющих большой интерес для писателя, позиций: я имею в виду анализ отдельных слоев системы языка, из которых писатель черпает художественные средства — лексики, синтаксиса, фонетики, морфологии и т.д.

На конкретных примерах было бы еще удобнее поставить вопрос о соотношении между вещью и ее названием, обсудить те случаи, когда известное слово употреблено потому, что его нельзя не употребить, так как это есть единственное и естественное название археологического предмета; и случаи обратные, когда слово употреблено, хотя рядом с ним есть и другое название предмета. Тут имеются разнообразные пути, и можно различить разные тенденции у разных писателей. Есть, например, писатели, которым не чуждо щеголяние терминами, показывание вещей (так, очень скромно в этом отношении Бородин; у Чапыгина, наоборот, все перенасыщено этими археологическими подробностями).

Из других частностей обращаю внимание на следующую. Есть писатели, которые, употребляя известные старые термины с целью обозначить эту вещь так, как ее называли современники, — почему-то ставят при этом термин в кавычки. Такой прием был бы естественным в труде

историка. Это поступок ученого, который не подобает писателю. В историческом романе естественнее выглядит стремление передать живое впечатление от эпохи — это глубокое противоречие особенно свойственно Г. Шторму¹⁹.

В связи с нашей темой также можно было бы поставить вопрос о разнице между "внешними" и "внутренними" формами языка, указать, что в этом отношении тоже имеются различные тенденции и нужна специальная направленность внимания, особый интерес к внешним формам языка, на почве которых возникает, например, имитация произношения и т.д. При этом для писателей, тема работы которых — русская старина, важно хорошо знать древнерусскую речь. Наши писатели, несомненно, обладают начитанностью, но бывают досадные срывы и ошибки, особенно досадные тогда, когда автор не ограничивается применением древних слов, но хочет их объяснить и объясняет неверно.

У Чапыгина, например, есть словосочетание "плящий мороз", т.е. "трескучий мороз". Оно переведено совершенно правильно, но дальше дается объяснение: "от слова *плясать*". Ничего общего со словом *плясать* эта форма не имеет, так как представляет собой причастие от глагола *плескати*, что означает "трещать", "щелкать", "хлопать"²⁰. Правильно переведя, писатель неправильно объясняет смысл и происхождение архаизма²¹. Это один из примеров, которых можно было бы привести множество.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Цитаты из произведений приводятся по следующим изданиям: Толстой А.Н. Собр. соч. М.; Л., 1931. Т. 15; Давыдов З. Из Гоши гость. М., 1940; Давыдов З. Беруны. М., 1930; Форш О. Якобинский заквас. Казанская помещица. Л., 1936; Шторм Г. Повесть о Болотникове. М., 1937; Шторм Г. Труды и дни Михаила Ломоносова. М., 1932; Чапыгин А. Разин Степан. М., 1938; Бородин С. Дмитрий Донской. М., 1942 (Роман-газета. № 6—8); Голубов С. Солдатская слава. М., 1941; Шишков В. Емельян Пугачев. М., 1944. Кн. 1; Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1929 (указаны страницы).

²Ср., например: Ремизов А. Николины притчи. Пг., 1917 (один из эпиграфов: "У всякой бабы с в о й сказ про Николу"); его же: Заветные сказы. Пб., 1920.

³Ср. монологи (и особенно внутренние монологи) Пьера Безухова, Андрея Болконского и Николая Ростова в "Войне и мире".

⁴Здесь, по всей вероятности, автор говорил о филологическом этюде на заданную тему.

⁵Имеется в виду: Новиков И. Пушкин на юге. М., 1936; его же: Пушкин в Михайловском. М., 1937. (Позднее автор переработал два эти романа в один с общим названием: Пушкин в изгнании.)

⁶Роман начал издаваться с 1946 года (см.: Язвицкий В. Иван III — Государь всяя Руси: Исторический роман: В 4 кн. М., 1946. Кн. 1) и остался незаконченным.

⁷См.: также с. 6, 7, 8, 11, 14, 16, 22, 35, 37 и далее.

⁸См.: Толстой А.Н. Орел и орлица. Картина 3. С. 31.

⁹См.: Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938. С. 329 (см. также: М., 1982. С. 359).

¹⁰См.: Грот Я.К. Филологические разыскания. СПб., 1899. Т. 2. Ч. 1. С. 14.

¹¹Например: "Мамай отослал второго гонца в Литву сказать князю Ягайле Ольгердовичу: — Мамай помнит свое слово, но и ты, великий князь Ягайла, помни свое слово" (с. 118).

¹²"...сказал задумчиво Гёте, — я вчера прочел в одной книге, которую дал мне гехеймрат Бёма для ознакомления с искусством Индии, что у них аллегорически изображались с особым вдохновением две идеи..." (с. 98).

¹³— Аллах, аллах, — сказал дервиш, — вот падишах уплатил 8-й курур и что же? Воля Аллаха! — Аллах, — сказал Алая-Хан, и Мальцов впервые услышал его голос, — вот что сделали муллы и народ тегеранский, народ непокорный и дикий!" (с. 512).

¹⁴Ср.: — И то жалоба моя — не вся, — продолжала со слезами выкрикивать жонка. — Прошлого года на Юрьев же день брела дочеришка моя по воду и поймал ее княжой сын, Петр Ондреев, к себе для потехи. И я прибежала к нему, ко двору, и люди его били меня смертным боем — палец на правой руке перешибли и вдовье платье на мне изодрали" (с. 32).

¹⁵Ср., например, цитату из "Езды в Остров Любви" В.К. Тредиаковского (Предисловие), использованную для его устной речи: "— Знаю, знаю, — размышлял он вслух, — язык мой жесток ушам, очень темен, и многие его не разумеют. А ведь прежде я им не только писал, но и разговаривал, и вот прошу прощения у всех, при которых я своим глупословием щеголял..." (с. 170). Ср. в оригинале: "...язык славенский ныне жесток моим ушам слышится, хотя прежде сего не только я им писал, но и разговаривал со всеми: но за то у всех я прошу прощения, при которых с глупословием моим славенским особым речеточком хотел себя показывать" (СПб., 1730. С. [9]). Или: Тредиаковский В.К. Соч. // Полн. собр. соч. русских авторов. СПб., 1849. Т. 3. С. 649.

¹⁶В данном случае речь идет об открытых цитатах (Указы Синявину и Кикину, с. 691): "повторял нараспев речение Аввакума...", (с. 461); "твердил мысленно из писания Аввакума..." (с. 465); "Казни сына от юности его..." (Домострой, с. 23).

¹⁷Ср., например, изображение А.Н. Толстым орфографии в учебной тетради Петра по Арифметике (см.: Петр Великий. Письма и бумаги. СПб., 1887. Т. 1 (1688—1701). С. 1—3): адияция (в оригинале: Адияца, адияцио, одияция); надобает (в оригинале: надобеть, надобять, надабеть) и др.

¹⁸Т.е. "изучали гравирование на российских породах ели".

¹⁹Ср. научно-популярную книгу того же автора: Ломоносов. М., 1933. (Жизнь замечательных людей.)

²⁰См.: Срезневский И.И. Материалы для Словаря древнерусского языка по письменным памятникам. М., 1895. Т. 2. Стб. 961—962.

²¹См. цитируемое издание, с. 30.

ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ Г.О. ВИНОКУРА ПО ЯЗЫКУ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ,
НЕ ВОШЕДШИЕ В НАСТОЯЩЕЕ ИЗДАНИЕ

1. Поэтика. Лингвистика. Социология (Методологическая справка)//ЛЕФ. 1923. № 3. С. 104—113. Перепечатана в книгах: *Хрестоматия по теоретическому литературоведению*. Тарту, 1976. 1. С. 40—52; *Винокур Г.О. Филологические исследования*. С. 22—31.
2. Хлебников // *Русский Современник*. 1924. № 4. С. 222—226. Перепечатана в книге: *Винокур Г.О. Филологические исследования*. С. 31—36.
3. Поэзия и практическая стилистика // *Культура языка*. М., 1925. С. 163—178; М., 1929. С. 261—283.
4. Речевая практика футуристов // *Культура языка*. М., 1925. С. 189—199; М., 1929. С. 304—318. Первая редакция (под названием "Футуристы — строители языка" — ЛЕФ. 1923. № 1. С. 204—213). Перепечатана в книге: *Винокур Г.О. Филологические исследования*. С. 14—22.
5. Поэзия и наука // Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. М., 1925. С. 21—31. Перепечатана в книге: *Винокур Г.О. Филологические исследования*. С. 36—44.
6. Вольные ямбы Пушкина // *Пушкин и его современники: Материалы и исследования*. Л., 1930. Вып. 38—39. С. 23—36. Перепечатана в книге: *Винокур Г.О. Филологические исследования*. С. 44—55.
7. Пушкин А.С. Борис Годунов: Комментарий // *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.* М.; Л.: АН СССР. 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 385—505.
8. Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений (ответ В.И. Чернышеву) // *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 462—494.
9. Слово и стих в "Евгении Онегине" // *Пушкин: Сб. статей / Под ред. А. Еголина*. М., 1941. С. 155—213. Перепечатана в книге: *Винокур Г.О. Филологические исследования*. С. 146—195.
10. О задачах истории языка // *Уч. зап. МГПИ им. В.П. Потемкина*. 1941. Каф. рус. яз. Т. 5. Вып. 1. С. 3—21. Перепечатана в книге: *Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку*. М., 1959. С. 207—226.
11. Русский литературный язык в первой половине XVIII века // *История русской литературы: В 10 т.* М.; Л., 1941. Т. 3: Литература XVIII века. Ч. 1. С. 51—72. Перепечатана в книге: *Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку*. С. 111—137.
12. Русский литературный язык во второй половине XVIII века // *История русской литературы: В 10 т.* М.; Л., 1947. Т. 4: Литература XVIII века. Ч. 2. С. 100—119. Перепечатана в книге: *Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку*. С. 138—161.
13. "Горе от ума" как памятник русской художественной речи // *Уч. зап. МГУ*. 1948. Труды каф. рус. яз. Вып. 128. Кн. 1. С. 35—69. Перепечатана в книгах: *Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку*. С. 257—300; *его же: Филологические исследования*. С. 196—240.
14. Эпизод идейной борьбы в западной лингвистике // *Вопросы языкознания*. 1957. № 2. С. 59—70.
15. О символизме и научной поэтике // *Хрестоматия по теоретическому литературоведению*. С. 197—199.
16. Введение в изучение филологических наук. Вып. 1: Задачи филологии / *Проблемы структурной лингвистики* 1978. М., 1981. С. 3—58.

17. Чем должна быть научная поэтика // Вестн. МГУ. 1987. № 2. Сер. 9: Филология. С. 79—91 (публикация и примечания М.И. Шапира). Перепечатана в книге: Винокур Г.О. Филологические исследования. С. 8—14.
18. Язык литературы и литературный язык // Филологические исследования. С. 90—111.
19. Я и ты в лирике Баратынского: (из этюдов о русском поэтическом языке) // Филологические исследования. С. 241—249.
20. Хлебников: <Вне времени и пространства> // Филологические исследования. С. 250—253.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Г.О. ВИНОКУР – ПЕДАГОГ

В архиве Г.О. Винокура хранятся некоторые записи, относящиеся к самым последним дням его жизни. Это черновые наброски, проекты, проспекты и планы на будущее, свидетельствующие о том, что самая главная работа для ученого во многом еще только начиналась и что замыслы его (в частности, посвященные проблемам, которые составили содержание настоящей книги) были поистине огромны. Но особого внимания заслуживает тот факт, что все эти записи касаются работы учебного характера.

Григорий Осипович был УЧИТЕЛЕМ ПО ПРИЗВАНИЮ и шутя называл преподавание "моим святым ремеслом" (слова поэтессы Каролины Павловой). "Он (...) особенно любил детей, молодежь, – вспоминает ученица Винокура, – и молодежь отвечала ему горячей привязанностью (...) его аудитория была всегда переполнена, несмотря на то, что среди студентов-филологов языкознание слывет "скучным", "сухим" предметом. Винокур был желанным гостем на всех студенческих праздниках и собраниях. В военные годы он пачками получал от своих учеников письма с фронта и из эвакуации. К нему шли не только на консультации по его предмету, но и поделиться своими житейскими радостями и горестями, почитать ему свои стихи, поговорить о любимых поэтах. И все от него уходило с хорошим настроением, с улыбкой. Двери его дома всегда были открыты для всех, кто интересовался его работой, его наукой, нуждался в его совете, помощи, поддержке"¹.

"Он отвечал своим воспитанникам-фронтовикам аккуратно, тепло, задушевно, – вспоминали другие ученики, – он помнил всех не

¹Цейтлин Р.М. Григорий Осипович Винокур (1896–1947): Замечательные ученые Московского Университета. М., 1965. С. 70–71.

только по темам студенческих работ. Он знал каждого в его индивидуальности, помнил, кто в какой части воюет, кто и в каком чине, кто ранен и кто награжден, у кого погибли родные. В силе и искренности этой переписки студенты были уверены так же, как и в силе научной аргументации любимого профессора².

Последнее занятие со студентами Г.О. Винокур провел накануне своей кончины. А начал преподавать в высшей школе он в 1930 году. В 1936 году получил звание профессора, в 1943 году – ученую степень доктора филологических наук. За эти годы он читал в вузах, главным образом – московских (институте иностранных языков, пединституте им. Потемкина, литературном институте им. Горького, ИФЛИ, а затем преобразованном из его факультета филологическом факультете МГУ) самые разные курсы: лингво-исторического цикла (палеографию, историческую грамматику русского языка, старославянский язык, историю русского литературного языка) и примыкающую к нему диалектологию (ездил со студентами в диалектологические экспедиции); современного цикла (полный курс современного русского языка и стилистику), а также общезыковедческого цикла (введение в языковедение и введение в изучение филологических наук). Он читал спецкурсы и вел семинарские занятия по языку Пушкина (поэтике и текстологии), по литературному и поэтическому языку пушкинской эпохи, по современному русскому словообразованию; отдельно занимался с группой, куда входили и студенты и аспиранты, чтением древнерусских и старославянских памятников письменности.

В 1942 году, после смерти своего любимого учителя и друга Дмитрия Николаевича Ушакова, Григорий Осипович возглавил кафедру русского языка филологического факультета МГУ. В руководстве ею Винокур продолжал традиции своих наставников – М.Н. Петерсона и Д.Н. Ушакова: традиции московской лингвистической школы. Ученики Г.О. Винокура вспоминают также, как плодотворно отражалась на работе кафедры его дружба с Р.И. Аванесовым, заведовавшим тогда кафедрой русского языка в Московском Педагогическом институте им. В.П. Потемкина. Кафедры "работали в тесном контакте, избегали дублирования, нередко проводили совместные заседания. Эти заседания обычно заканчивались острой и шумной, но всегда дружеской, дискуссией. Нередко они собирали всю лингвистическую Москву – и маститых ученых и совсем начинающих студентов и аспирантов. А.А. Реформатский, В.Н. Сидоров, Г.О. Винокур, А.Б. Шапиро, Р.И. Аванесов, С.Б. Бернштейн обычно начинали обсуждение, вводили неизвестные факты, высказывали новые точки зрения, в спор немедленно включался Л.В. Щерба, живший в те годы в Москве, а затем и все

²Памяти талантливого ученого-педагога // Русский язык в школе. М., 1947. № 4. С. 74.

Подпись: "Группа учеников" [фамилии их указаны в библиографии (раздел Personalia) книги "Филологические исследования"].

присутствующие; дискуссия часто замирала только в метро³.

Для Винокура-педагога Д.Н. Ушаков всегда был самым высоким образцом и в других отношениях. Так же, как и он, Винокур придавал этой работе более важное общественно-культурное значение, чем писанию собственно научных трудов. "Часто приходится слышать, – говорил Григорий Осипович в 1943 году на заседании памяти Ушакова, – что педагогическая работа, в таком объеме взятая на себя Дмитрием Николаевичем, "убила" в нем исследователя и помешала ему написать полагающееся количество толстых книжек. Но интересно, что сам Дмитрий Николаевич был другого мнения. Не раз в личной беседе он говорил мне: "Перед смертью я Вам, Григорий Осипович, завещаю все, что в этом столе, и Вы там найдете достаточно материала не на одну толстую книжку". Когда я его спрашивал, почему он сам не напишет хотя бы одну такую книжку, он со своею обычной ласковой улыбкой отвечал: "Просто не ощущаю в этом никакой потребности (...) но это не значит, что все добытое мной и лежащее в этом столе я оставляю втуне. Я все равно этим пользуюсь в той или другой форме". Он здесь имел в виду, что результаты его исследовательских наблюдений (...) до всякой их систематизации и литературной обработки поступали в жизнь в форме общения со студентами, учениками, учителями"⁴. Будучи сам филологом пишущим, и пишущим блистательно, Г.О. Винокур, однако, разделял мысли своего учителя о том, что "воспитать и выучить аспиранта" – это больше для науки, чем написать научный труд⁵.

К любому виду преподавательской работы Г.О. Винокур относился с одинаковой ответственностью, любовью и душевным волнением. Вот опять слова его учеников: "Ученый большой эрудиции, блестящий лектор, воспитатель и любимец студентов – таким он остался в нашей памяти навсегда (...) Григорий Осипович читал интересно, увлекательно, с обилием остроумных и ярких примеров, свидетельствующих о его тонком вкусе и чувстве языка (...) После лекций Григория Осиповича, в которых безукоризненное знание материала сочеталось с систематическим изложением и новизной его освещения, у студентов создавалось полное представление о языке и стиле (...) писателей (...) о языковой полемике (...) об общих тенденциях развития русского литературного языка. Углубленное изучение русской стилистики,

³Цейтлин Р.М. Григорий Осипович Винокур. С. 70. Добавим, что эти заседания неоднократно посещал знаменитый литературовед-пушкинист, один из самых близких друзей Г.О. Винокура, С.М. Бонди.

⁴Стенограмма этого выступления находится в ЦГАЛИ.

⁵Г.О. Винокур успел подготовить к защите кандидатских диссертаций только двенадцать человек. Но у него учились, помимо его собственных аспирантов, все аспиранты кафедр русского языка и университета и пединститута, а также многие аспиранты литературоведческих кафедр.

которую особенно любил и мастерски излагал Григорий Осипович, обогащало словарный запас студентов, позволяло разбираться в тончайших оттенках значений слов и словоупотребления, создавало базу для изучения иностранных языков”⁶.

Именно Г.О. Винокур стал первым председателем научного студенческого общества на филологическом факультете МГУ в 1943 году⁷. И именно молодежная, студенческая и аспирантская аудитория первая услышала в 1945 году его доклад о проблемах изучения языка писателя (см. с. 33), который лег в основу его работы ”Об изучении языка литературных произведений”, вошедшей в состав этой книги.

Не удивительно поэтому, что среди первоочередных планов Григория Осиповича на самое ближайшее будущее, до которого ему не суждено было дожить, в центре (как показывают черновики) стояло учебное пособие по курсу истории литературного языка. Первая вузовская программа этого курса – для филологических факультетов и пединститутов – была разработана Г.О. Винокуром. Этот курс, согласно своей теории, он называл исторической стилистикой русского языка и считал, наряду с созданным им, совершенно необычным и новаторским курсом ”Введение в изучение филологических наук”⁸, наиболее важным для настоящего языковедческого образования новых поколений специалистов.

Несмотря на то, что за последние тридцать лет наметился известный прогресс в методологическом обосновании этой дисциплины и появились новые учебные пособия, часть которых основана на взглядах Г.О. Винокура, – до полного осуществления задуманного им плана еще далеко и, возможно, будущим его исполнителям – преподавателям высшей школы – приводимый ниже проспект, составленный Г.О. Винокуром 7-го мая 1947 года, окажется полезным.

⁶Памяти талантливого ученого-педагога. С. 73–74.

⁷Стремление незамедлительно вовлечь молодого филолога в самостоятельную научную работу было отличительной чертой его педагогического метода – метода ученого, прошедшего в молодости школу Московской Диалектологической Комиссии и Московского Лингвистического кружка.

⁸Эти два курса как бы обрамляли лингвистический цикл наук, предлагаемых учащимся. Введение в изучение филологических наук Г.О. Винокур читал на первом курсе для того, чтобы раскрыть начинающим филологам суть избранной ими специальности. Историческая стилистика читалась на четвертом курсе, завершая языковедческое образование русистов. Оба курса, несомненно, стали самыми главными и самыми любимыми для Г.О. Винокура в конце жизни. Один помогал отразить необходимость синтеза распадавшихся тогда на разные, теряющие связь между собой литературоведение и языкознание. Другой, наоборот, предполагал тонкую дифференциацию в задачах, которые стоят перед лингвистом, когда он изучает внутреннюю структуру языковой системы и когда он изучает внешние, социальные условия языкового употребления.

Перспектива книги "Лекции по истории русского литературного языка"

Предлагаемая книга должна явиться итогом моего почти пятнадцатилетнего преподавания названной дисциплины в высших учебных заведениях г. Москвы. Больше всего я преподавал эту дисциплину в МИФЛИ, который в 1941 году слился с МГУ, где я продолжаю вести этот курс до сих пор. Неоднократно я читал его также в Московском Городском институте им. Потемкина, где в последние годы он перешел к непосредственным моим ученикам в этой области*. Предлагаемая книга значится в научно-исследовательском плане филологического факультета МГУ. Она адресована студентам филологам, в первую очередь – университетам, но также и педагогическим институтам.

История русского литературного языка – дисциплина очень молодая, а потому в ней еще много неисследованного. Очень неравномерно изучен сырой материал памятников русского литературного языка, нет единства во взглядах на самый предмет той науки, которая называется историей этого языка. При теперешнем состоянии дел написать полную, систематическую историю русского литературного языка, которая хотя бы приближалась к идеалу**, – вещь непосильная не только для отдельного специалиста, но даже для группы их. Но именно для того, чтобы такая задача в более или менее близком будущем стала бы посильной, необходимо сделать достоянием общества то, что накопилось и обобщилось по этому вопросу у отдельных исследователей и чему может быть придан в известной мере целый и законченный вид. Мои "Лекции" представляются мне одним из таких начинаний.

Разумеется, здесь речь идет о нуждах не самой науки по себе, а о тех ее нуждах, которые теснейшим образом связаны с задачами высшей школы. Называя свой труд "Лекциями", я тем самым подчеркиваю, что в моих собственных глазах эта книга носит первенствующим образом педагогический характер. И не только по ее внутренней цели, но также и по изложению, чему я придаю особенно большое значение. Вместе с тем форма "Лекций", указывая на действительное происхождение книги, естественно подсказывается и невозможностью изложить все отделы курса с той равномерностью, к которой хотелось бы приблизиться в дальнейшем. Для примера, хотя бы, укажу, что безусловно невозможно представить сейчас с одинаковой полнотой в истории русского литературного языка отдела морфологии – с одной стороны, и синтаксиса – с другой.

Мои "Лекции" охватывают всю историю русского литературного языка с древнейших времен до наших дней. Сознаю смелость такого первого опыта построения курса, но считаю, что подобная попытка непременно должна быть сделана; тем более, что в этом направлении идет и действующая ныне вузовская программа (оговорюсь, что эту программу я считаю крайне несовершенной). Таким образом, весь курс

делится на отделы, соответственно историческим периодам. Этих периодов у меня семь: 1. Древнейший; 2. Позднесредневековый; 3. Конец XVII – начало XVIII веков; 4. Вторая половина XVIII века ("ломосовский" период); 5. Конец XVIII – начало XIX века ("карамзинско-пушкинский"); 6. XIX – начало XX века; 7. Современный.

Предполагаемый вводный отдел выясняет основные понятия, связанные с курсом (что такое "литературный язык" и т.п.), трактует о методах изучения литературного языка и пр. Каждый отдел курса строится по одинаковому принципу: 1. Вводные замечания о языке эпохи; 2. Орфография; 3. Фонетика; 4. Морфология и синтаксис (или просто – "грамматика"); 5. Лексика; 6. Примерный анализ избранного текста; 7. Библиографические указания.

В самом тексте "Лекций" я избегаю нагромождения библиографических ссылок и вообще стремлюсь к тому, чтобы не придавать им внешности ученого исследования. К изложению привлекается разнообразный материал, который, однако, я также стараюсь не приводить в слишком больших размерах, так, чтобы не превращать их в самоцель и не делать препятствием к усвоению научных положений пособия.

Обязательным условием набора является для меня соблюдение орфографии прошлых эпох. Следовательно, для книги потребуются литеры Ъ, І, Ѳ и т.п. Однако, церковнославянский шрифт сам по себе в книге не обязателен, и есть полная возможность обойтись обычным гражданским шрифтом с добавлением тех букв, которых будет не хватать в нужных случаях.

Предполагаемый объем книги – 25 листов. Представить ее я мог бы в августе 1948 года.

Проф. Г. Винокур

ПРИМЕЧАНИЯ

*Главным образом, этот предмет читал В.Д. Левин.

**В Наброске предисловия к книге, помеченном 18 декабря 1946 года, Г.О. Винокур писал: "Я и сейчас не имею права считать эти "Лекции" своим последним словом по данному предмету. Но все же это некоторый итог длительных наблюдений, размышлений и педагогического опыта, итог, опубликование которого, как мне кажется, принесет известную пользу как нашей высшей школе, так и самой науке истории русского языка. Историей русского литературного языка как специфической проблемой истории русского языка вообще у нас занимались мало. В дореволюционной литературе известна только одна сводная, общая работа по этому вопросу: книга Е.Ф. Будде "Очерк истории современного русского литературного языка (XVIII–XIX века, Спб., 1908), составившая 12 выпуск "Энциклопедии Славянской Филологии". После революции (...) большую известность получили многочисленные труды В.В. Виноградова по истории русского литературного языка и среди них сводный, обобщающий труд "Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв.", вышедший в двух изданиях – 1934 и 1938 гг. Несмотря на многие

достоинства обоих этих трудов общего значения, ни один из них не кажется мне удовлетворительным. Основным недостатком труда Будде (...) я считаю недостаточное внимание к истории литературного языка как к особой традиции, не совпадающей с общей языковой традицией (...) не говорю уж об общей устарелости этого труда и о естественной его материальной бедности. Несравненно более богатые в отношении материала труды Виноградова грешат, с моей точки зрения, обратным. В них не просто русский литературный язык образует особую традицию языкового употребления, но чуть ли не каждый индивидуальный носитель литературного языка, каждый отдельный, во всяком случае крупный, писатель. Это ведет к недостаточному различению литературного языка общенационального и языка специально художественной литературы, иногда даже в его собственно художественных функциях, как он может быть наблюдаем в стиле отдельных художников слова. Это приводит, далее, к такому нерасчлененному рассмотрению, с одной стороны — лингвистических, а с другой — историко-литературных вопросов, какое вряд ли можно признать необходимым и полезным, как для дальнейшего роста науки, так и в чисто педагогическом отношении».

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Абрамович Д.И. 116, 127, 147, 150, 154, 156
 Аванесов Р.И. 434
 Аввакум 426, 430
 Аверинцев С.С. 11
 Авилова Л.А. 332
 Агасов Г. 342, 351
 Айхенвальд Ю.И. 151
 Аксаков И.С. 183
 Аксаков С.Т. 71, 150
 Аландский П.И. 151
 Александр I 92, 93, 129, 193, 306
 Аничков Е.В. 71, 92, 126, 129, 150, 154
 Анна Иоанновна 296
 Анненков П.В. 92, 119, 125, 144, 149, 150, 155, 176, 181
 Арватов Б.И. 389
 Архангельский А.С. 231
 Асеев Н.Н. 15, 26, 31, 380
 Аст Ф. (Ast F.) 82, 87, 151
 Ахматова А.А. 404
 Ашхамаф Д. 379
- Байрон Дж. Г. 99, 152
 Балли Ш. (Bally Ch.) 41, 319, 399
 Бальмонт К.Д. 359, 406
 Баранов В.В. 78
 Баратынский Е.А. (Боратынский) 13, 21, 67, 71, 95, 96, 113, 126, 129–133, 141, 142, 150, 164, 172, 185, 189, 214, 215, 227, 231, 250, 268, 296, 432
 Барсуков Н.П. 228
 Бартенев П.И. 92
 Бархударов С.Г. 316
 Батюшков К.Н. 113, 131, 133, 134, 145, 153–155, 231, 237–242, 245, 247, 256–260, 263, 268, 269, 272, 278, 279, 281–283, 285–287, 291, 296, 297
 Батюшков П.Н. 133, 231
 Бахтин М.М. 6–8, 33
 Бахтин Н.И. 268
 Белинский В.Г. 26, 31, 184, 193, 213, 227

*Указатель не включает имен Пушкина и Маяковского, упомянутых в пределах работ, специально посвященных их творчеству.

- Белый А. 7, 19, 145, 146, 401, 404, 407, 408
 Бельский Л.А. 100, 101, 152
 Бельчиков Н.Ф. 96
 Бенкендорф А.Х. 196
 Бенуа П. 339
 Бернекер (Berneker E.) 349
 Бернштейн С.И. 6, 266, 268–270, 302, 317, 434
 Бестужев А.А. (Бесстужев) 141, 152, 192
 Билярский П.С. 299, 317
 Бирт (Birt Th.) 87
 Благой Д.Д. 231, 232, 316
 Бласс Ф. (Blass F.) 82, 108, 117, 151
 Блок А.А. 6, 7, 29, 114, 148, 149, 404
 Блок Г.П. 316
 Блумфильд Л. 45
 Бобров С.П. 10
 Богданович И.Ф. 67, 75, 131, 263
 Бодуэн де Куртенэ И.А. 313
 Бокарев Е.А. 5, 6
 Болдаков И.М. 116, 148, 156
 Бонди С.М. 65, 152, 195, 221, 228, 316, 435
 Бонне (Bonnet M.) 85, 151
 Бор Н. 7
 Боратынская Н.Л. 133
 Борисова М.Б. 16
 Боровиковский Л.И. 48
 Бородин С.П. 412, 414, 420, 422, 425, 426, 428, 429
 Брак Ж. 7
 Брик О.М. 318
 Бродский Н.Л. 310
 Брокгауз Ф.А. 72, 150
 Бругманн К. 55
 Брюллов А.П. 192
 Брюсов В.Я. 89, 117, 120–122, 137, 146, 150, 152, 332, 375, 404, 406
 Будде Е.Ф. 161, 162, 168, 253, 257, 264, 266, 270, 297, 309, 438, 439
 Булаховский Л.А. 160
 Булгарин Ф.В. 171, 196, 202, 210, 215, 226
 Бунин И.А. 332
 Бурлюк Д.Д. 328, 331, 401
 Буслаев Ф.И. 42, 49, 263
 Быков П.В. 98
 Бэк А. (Böckh A.) 83–85, 87, 109, 117
 Венгеров С.А. 112, 118–120, 123, 137, 152, 154, 162, 186, 227, 266, 268, 300–302, 313
 Веселовский А.Н. 186
 Виардо П. 44
 Вигель Ф.Ф. 63
 Виламовиц-Мёллендорф (Wilamowitz-Moellendorff U. von) 151
 Виноградов В.В. 5–11, 15, 31, 35, 194, 195, 205, 225, 228, 243, 261, 274, 295, 296, 303, 316, 346, 349, 375, 418, 430, 438, 439
 Виргилий (Публий Виргилий Марон) 267, 297
 Висковатый П.А. 127, 148, 154
 Витковский Г. (Witkowski G.) 68, 80, 85, 90, 106, 110, 111, 145, 147
 Владиславлев И.В. 125
 Водарский В.А. 301
 Воеводский Л.Ф. 151
 Вожла (Vaugelas C.-F. de) 234, 296
 Вольф Ф.А. (Wolf F.A.) 82, 87, 151
 Воронцова-Дашкова А.К. 148
 Востоков А.Х. 253
 Вульф А.Н. 67, 95
 Выготский Л.С. 7
 Вяземский П.А. 63, 99, 154, 171, 177–179, 181, 182, 187, 190, 193, 199, 217, 226–228, 296
 Вяземский П.П. 227
 Габеленц Г. (Gabelentz G. von der) 44
 Галахов А.Д. 299
 Гамсун К. 326, 405
 Гегель Г. 81
 Гейне Г. 31, 42, 56, 155
 Гельмонт И.Б. ван 405
 Геннади Г.Н. 150
 Гербек Е. 116, 156
 Герцен А.И. 343, 406
 Гершензон М.О. 83, 120, 122, 123, 185
 Гёте И.-В. 41, 155, 420, 430
 Глазунов И.И. 152

- Гнедич Н.И. 63, 134, 155, 238, 241, 242
 Гоголь Н.В. 40, 49, 71, 73, 77, 81, 94, 95, 130, 135, 152, 171, 333, 397, 400, 401, 408
 Голиков И.И. 307
 Голицына-Суворова М.А. 140
 Голубов С.Н. 414, 418, 422, 428, 429
 Гончаров И.А. 26, 39, 76, 151, 406
 Горнфельд А.Г. 63, 150, 155
 Городецкий Б.П. 195
 Горький М. 16, 30, 276, 303, 326, 332, 356, 404, 405
 Гофман М.Л. 65, 67, 70, 73–79, 89, 90, 92, 95, 96, 98, 111, 113, 117, 121, 124, 125, 129–132, 150, 152, 154, 186, 227, 330
 Гревс И.М. 44
 Греч Н.И. 130, 131, 173, 202, 203, 224, 267
 Гржебин З.И. 132, 148
 Грибоедов А.С. 21, 71, 75, 88, 89, 150, 152, 161, 166, 167, 176, 179, 238, 239, 427
 Григорьев А.А. 31, 32, 56, 146, 156, 185, 227
 Григорьев В.П. 7, 15, 16, 25, 298, 319
 Григорьева А.Д. 297
 Гришунин А.Л. 65
 Гроссман Л.П. 97, 98, 195
 Грот К.Я. 177
 Грот Я.К. 49, 160, 177, 254, 300, 317, 347, 430
 Гудзий Н.К. 150, 417
 Гуковский Г.А. 183, 235–238, 242, 292, 296, 297
 Гуннарссон (Gunnarsson G.) 252
 Давыдов В.Л. 192
 Давыдов Д.В. 178
 Давыдов З.С. 412, 414, 416, 420, 422, 426, 427, 429
 Даль В.И. 182, 194, 227, 342
 Декарт Р. 45
 Делиль Ж. 323
 Дельвиг А.А. 121, 141, 142, 170, 172, 177, 191, 280, 296
 Державин Г.Р. 161, 162, 164, 165, 168, 231, 236, 247, 250, 252, 254, 258, 265, 292, 296, 300, 317, 347
 Державин К.Н. 197
 Джойс Дж. 7
 Дидро Д. 343
 Диккенс Ч. 11
 Дильтей (Dilthey W.) 82, 103, 149
 Дмитриев И.И. 162, 181, 187, 231, 237–239, 245, 251, 255, 262, 266, 267, 272, 281, 287, 295, 297
 Дмитриев М.А. 179
 Достоевский Ф.М. 8, 40, 72, 143, 150, 194, 333, 408, 419
 Дубельт Л.В. 406
 Дурылин С.Н. 126
 Еголин А.М. 227, 431
 Екатерина II 233, 296
 Есенин С.А. 7, 335, 398, 399, 404
 Ефремов П.А. 72, 144, 149, 150, 155, 223, 228
 Ефрон И.А. 72, 150
 Жирмунский В.М. 6, 7, 45, 375
 Жуковский В.А. 26, 32, 131, 142, 147, 155, 161, 183, 186, 187, 193, 199, 215, 223, 227, 231, 237–243, 245, 256, 257, 263, 266, 283, 289, 291, 297, 342
 Загорский М.Б. 194
 Загоскин М.Н. 183, 238
 Звегинцев В.А. 62
 Зеленин Д.К. 400
 Зелинский В.А. 122, 137
 Земская Е.А. 320
 Зенгер Т.Г. 316
 Зеньковский В.В. 368
 Зотов Р.М. 267
 Зошенко М.М. 410
 Зуев Д.П. 89, 175, 226, 375
 Иван III 414
 Иванов И.И. 138
 Измайлов А.Е. 31, 238

- Измайлов Н.В. 228, 316
 Илличевский А.Д. 123, 154
 Ильинская И.С. 297, 311
 Иоанн IV 213
 Истман Дж. 405
- Каверин П.П. 121
 Каллаш В.В. 150
 Камашев И. Ср. 215, 227
 Кант И. 8
 Кантемир А.Д. 248, 249, 254, 262
 Канчаловский П.П. 125, 138
 Капнист В.В. 255, 265, 291
 Карамзин Н.М. 49, 147, 158, 165, 168,
 173, 177, 179, 186, 195, 205, 211,
 212, 214, 222, 223, 227, 230, 232,
 237, 239, 241, 244, 245, 249, 251,
 255, 262, 265, 266, 271, 280, 281,
 285, 286, 289, 385, 408
 Карнуа А. (Carnou A.) 39
 Кассиль Л.А. 388
 Катенин П.А. 190, 196, 197, 199, 202,
 205–207, 226, 235, 238, 267, 268,
 295
 Катков М.Н. 137, 155
 Качалов В.И. 391
 Керн А.П. 172
 Киреевский И.В. 189, 213, 215, 227
 Кирилл Белозерский 213
 Кирпотин В.Я. 231
 Кирша Данилов 344
 Клеман М.К. 123
 Княжнин Я.Б. 162, 236, 292
 Кожевникова Н.А. 408
 Кожин В.В. 16
 Козьмин Н.К. 93, 152
 Колыцов А.В. 71, 150
 Комарович В.Л. 150, 256
 Конрад Н.И. 7
 Коробка Н.И. 94, 135, 150
 Корш Ф.Е. 67, 89, 112, 175, 209, 226,
 302, 375
 Косериу Э. 12
 Краевский А.А. 90, 127, 128, 152
 Красильникова Е.В. 10
 Крашенинников С.П. 307, 317
- Креницин А.Н. 130
 Кривцов Н.И. 63
 Крученых А.Е. 325, 328, 329, 405
 Крылов И.А. 161, 162, 179, 233, 238,
 246, 296
 Куник А.А. 31, 234
 Кюхельбекер В.К. 31, 130, 196, 197,
 205, 206, 209, 222, 226, 279, 282,
 283
- Лавров И.И. 343
 Лагарп Фр. С. 202
 Ларин Б.А. 78, 400
 Лафонтен Ж. 45
 Лебедева Е.Д. 65
 Левин В.Д. 230, 438
 Ле Корбюзье 7
 Леонов Л.М. 46, 50, 57, 410
 Лермонтов М.Ю. 31, 56, 71, 114, 116,
 126–129, 141, 144, 147–150, 152,
 154–156, 161, 162, 164, 335, 398
 Лернер Н.О. 100, 123, 152, 154
 Лесков Н.С. 49, 98, 147, 408
 Лессинг Г.Э. (Lessing G.F.) 110, 111,
 153
 Липранди И.П. 193
 Лисицкий Эл. 390, 406
 Лихачев В.И. 48
 Лихачев Д.С. 67, 151
 Лобанов М.Е. 192
 Ломоносов М.В. 158, 161, 173, 177,
 179, 186, 208, 226, 230, 232, 234–
 236, 241, 242, 244, 253, 255, 262,
 265, 271, 296, 299, 406, 426
 Лотман Ю.М. 33
 Лукьяненко А.М. 253
 Луначарский А.В. 8
 Льюис Д.Г. 155
 Лютер М. 158
 Лященко А.И. 150
- Майков Л.Н. 113, 122, 123, 133–135,
 152, 182, 256, 317
 Манделыштам И.Е. 401
 Манделыштам О.Э. 7
 Маркс А.Ф. 146, 147
 Маслов С.С. 11

Маяковский В.В. 7, 10, 13–16, 21, 25–
 27, 31, 32
 Медведев П.Н. 7, 32
 Мейер Р. (Meyer R.M.) 59
 Мендельсон Н.М. 150
 Мередит Дж. 56
 Мерзляков А.Ф. 265
 Метченко А.И. 331
 Мещанинов И.И. 47
 Милонов М.В. 286
 Минералов Ю.И. 16, 17, 317
 Мицкевич А. 78
 Модзалевский Б.Л. 77, 180, 186
 Модзалевский Л.Б. 151
 Морозов П.О. 76, 143, 150, 152, 187,
 194, 226
 Муравьев А.М. 162
 Муравьев М.Н. 232, 236, 239, 241, 242,
 245, 250, 255
 Надеждин Н.И. 260
 Наполеон Бонапарт 92, 93, 178
 Нелединский-Мелецкий Ю.А. 232, 255,
 285, 287, 295
 Нерознак В.П. 5
 Нечаева В.С. 65
 Никитин А.Ф. 375, 406
 Никитин И.С. 71, 126, 150
 Николаев А.С. 96
 Николаев П.А. 25
 Николай I 196
 Никольский Б.В. 146, 147
 Новиков И.А. 414, 429
 Носков Н.Д. 304
 Обнорский С.П. 36, 316
 Овсяннико-Куликовский Д.Н. 63, 378,
 379
 Одобский В.Ф. 96, 97, 152
 Ожегов С.И. 316
 Озеров В.А. 196–198, 208, 226, 237,
 238
 Оксман Ю.Г. 96
 Ольминский М.С. 304
 Онегин А.Ф. 78
 Ончуков Н.Е. 364
 Орлов А.С. 232

Остолопов Н.Ф. 248, 249
 Островский А.Н. 30
 Павлов Н.Ф. 185
 Павлова Е.П. 133
 Павлова К.К. 433
 Парни Э. 280, 297
 Пастернак Б.Л. 7, 335, 359
 Пашен (Paschen A.) 270
 Перцов В.О. 147
 Петерсон М.Н. 316, 434
 Петр I 307, 317, 430
 Петров В.П. 265
 Петров К.П. 300
 Печерин В.С. 83
 Пешковский А.М. 173, 350, 365, 367,
 397
 Пиксанов Н.К. 65, 75, 78, 88, 150
 Платон 82, 103
 Плетнев П.А. 123, 152, 154, 177, 187,
 197, 203, 225, 226, 240, 242, 243,
 245, 296
 Плещеев А.Н. 144, 155
 Плотникова В.А. 298
 Поварнин С.И. 304
 Погодин М.Н. 169, 195, 211, 223, 224,
 227, 256
 Полевой Н.А. 227
 Поливанов Е.Д. 7
 Полонский Я.П. 31, 142, 144, 227
 Поляк Л.М. 11
 Попов П.С. 150
 Пос (Pos H.J.) 103, 124
 Потебня А.А. 28, 31, 32, 45, 51–53, 55,
 56, 63, 90, 103, 326, 346, 378
 Прокопович Н.Я. 95, 126, 152
 Прокофьев С.С. 7
 Пропп В.Я. 7
 Прохоров Е.И. 65
 Пуле (де) М.Ф. 150
 Пушкин А.С. 9–11, 15, 20–22, 24, 26,
 27, 31, 32, 35–38, 40, 41, 43, 48, 49,
 52, 58, 60, 65, 68, 70, 73–78, 89, 90,
 92, 93, 95, 98–101, 104, 109, 111–
 115, 117–126, 137–145, 147, 150–
 152, 154, 155, 318, 319, 323, 324,
 333, 344, 356, 375, 380, 391, 392,
 398, 405–408, 414, 431, 434

- Пушкин В.Л. 232, 241, 251, 263, 285, 287
Пушкин Л.С. 63, 140, 154, 187, 190, 226
Пушкина Н.Н. 190, 192, 406
Пушин И.И. 297
Пчелкина В.В. 298
Радищев А.Н. 236, 292, 296, 417, 418
Раевский А.Н. 192
Раевский Н.Н. 201
Раич А. 267, 297
Райнов Т.И. 63
Расин (Racine J.) 198, 226, 323
Рачинский С.А. 185, 227
Рейсер С.А. 65
Ремизов А.М. 410, 429
Реформатский А.А. 5, 6, 434
Риффатер М. 11
Рихтер В.Ф. 148
Розанов В.В. 68
Розанов И.Н. 148
Розен Е.Ф. 216, 227
Руссо Ж.Ж. 189
Рылеев К.Ф. 205, 226
Саади 152
Саводник В.Ф. 284, 301, 304
Сайтов В.И. 140, 180, 183, 317, 356
Сакулин П.Н. 96, 97
Салтыков-Шедрин М.Е. (Шедрин) 48, 50, 60, 304, 346, 382, 401, 408
Светлов М.А. 318
Себеок (Sebeok Th. A.) 11
Северянин И. 350
Семенко И.М. 297
Сенковский О.И. 183, 184, 275
Сепир Э. 41
Сидоров В.Н. 297, 434
Синявский Н.А. 99, 123, 140, 141, 184
Сиповский В.В. 400
Скотт В. 196, 227, 414
Слонимский А.Л. 238
Случевский К.К. 31, 32, 56
Смирдин А.Ф. 184, 232
Смирницкий А.И. 8, 15
Соболев Л.С. 26, 39
Соболевский А.И. 301
Соболевский С.А. 190, 192, 356
Соловьев В.С. 114, 153
Сологуб Ф. 81, 408
Соссюр Ф. де 6
Соц В.И. 238
Срезневский И.И. 213, 216, 430
Степанов Г.В. 5
Стравинский И.Ф. 7
Сумароков А.П. 26, 30, 32, 165, 198, 203, 226, 232, 234, 235, 246, 249, 252, 253, 286, 358
Суперанский М.Ф. 151
Сухомятинов М.И. 179
Тагер Е.Б. 11
Тальман П. 296
Татлин В.Е. 7
Тибулл Альбий 256
Тимофеева В.В. 16
Тихонравов Н.С. 94, 95, 130, 151, 171
Толстой А.Н. 28, 53, 60, 368, 411, 414, 415, 417, 421, 423, 426–430
Толстой Л.Н. 40, 43, 72, 176, 333, 380, 388, 408, 410
Толстой Я.Н. 190
Томашевский Б.В. 6, 7, 22, 65–67, 70, 71, 73–75, 78, 79, 89, 94, 98, 100, 101, 104, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 125, 137–143, 145, 150–152, 219, 227, 250, 297, 316
Томсон А.И. 354
Торвальдсен Б. 92, 93
Тредиаковский В.К. 26, 31, 182, 193, 232, 234, 235, 244, 247–249, 251–254, 262, 265, 271, 296, 426, 430
Тренин В.В. 349, 353, 355, 358, 364, 391
Трубецкой Н.С. 7
Трушковский Н.П. 95, 152
Тургенев А.И. 199
Тургенев И.С. 40, 44, 83, 97, 98, 185, 230, 408
Тынянов Ю.Н. 7, 9, 15, 60, 186, 197, 226, 237, 283, 295, 422, 427–429
Тютчев Ф.И. 29, 114, 132, 138, 183, 268, 318

- Унковский А.М. 48
 Урусов А.И. 300, 301
 Ушаков Д.Н. 6, 298, 434, 435
 Уэллс Г. 388, 406
 Фаворин В.К. 338, 353, 357, 391, 402
 Фет А.А. 29, 49, 55, 63, 115, 116, 142, 146, 147, 156, 329, 401, 405
 Филиппович П.П. 130
 Философов А.И. 154
 Флоренский П.А. 7
 Фонвизин Д.И. 165, 170, 233, 263, 300
 Форш О.Д. 417, 418, 420, 422, 427–429
 Фосслер (Vossler К.) 42, 45, 46
 Функе (Funke О.) 46
 Халабаев К.И. 112, 127, 128, 137, 139, 149, 152
 Хан-Пира Э.И. 320
 Херасков М.М. 236
 Хлебников В. 7–11, 13–17, 21, 318, 319, 324, 328–331, 359, 402, 405, 406, 431, 432
 Хмельницкий Н.И. 238
 Ходакова Е.П. 298
 Цан (Zahn Th.) 85
 Цветков С.А. 96, 97
 Цейтлин Р.М. 5, 18, 320, 433, 435
 Циолковский Э.К. 8
 Цицерон Марк Туллий 82
 Цявловский М.А. 99, 123, 140, 141, 184, 316
 Чаадаев П.Я. 180
 Чайкин К.И. 152
 Чапыгин А.П. 412, 414, 417, 418, 422–424, 428, 429
 Чернов И.А. 9
 Черный Саша 335
 Чернышев В.И. 20, 98, 300, 308, 316, 431
 Чехов А.П. 27, 31, 301, 331–333, 401, 408
 Чижевский А.Л. 7, 8
 Чижевский Д. 321
 Чистякова М.М. 150
 Чуковский К.И. 15, 325, 381
 Шагал М. 7
 Шаμποлион Ж.Фр. 102
 Шанский Н.М. 320
 Шапир М.И. 6, 9, 18, 21, 33, 432
 Шапиро А.Б. 316, 434
 Шахматов А.А. 367
 Шаховской А.А. 238, 385, 406
 Шекспир У. 42, 196, 201, 203, 211
 Шенгели Г.А. 303
 Шиллер Ф. 155, 226
 Шихматов С.А. 238
 Шишков А.А. 113, 121
 Шишков А.С. 240, 267, 297, 385
 Шишков В.Я. 422, 427–429
 Шкловский В.Б. 7, 15, 31, 32, 326
 Шлейермахер (Schleiermacher F.D.E.) 82, 83, 85, 87, 103–105, 108, 151
 Шнейдер Ф. 152
 Шолохов М.А. 424
 Шпет Г.Г. 11, 63
 Шпитцер Л. 45
 Шредингер Э. 7
 Штейнталь Х. 45
 Штелин (Stählin О.) 85, 104, 106
 Шторм Г.П. 416, 423–426, 428, 429
 Шульц-Яде (Schulz-Jahde К.) 44
 Щеголев П.Е. 140, 141
 Щепкин В.Н. 90
 Щерба Л.В. 7, 56, 392, 400, 434
 Эйзенштейн С.М. 7
 Эйнштейн А. 102
 Эйхенбаум Б.М. 6, 32, 98, 116, 127, 128, 149, 155, 156, 185
 Эккерман И.П. 41
 Юшманов Н.В. 7
 Ягич И.В. 285
 Язвичский В.И. 414, 429
 Языков Н.М. 161
 Якобсон Р.О. 6–9, 15, 331, 346, 362, 365, 377
 Яковлев М.Л. 123
 Яковлев Н.Ф. 378, 379
 Якубинский Л.П. 32
 Якубович Д.П. 180, 227
 Якушкин В.Е. 152
 Ярцева В.Н. 56

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
От составителя	18
ОТДЕЛ I (ТЕОРИЯ)	
Понятие поэтического языка	24
Примечания	31
Об изучении языка литературных произведений	32
Примечания	62
ОТДЕЛ II (МЕТОДОЛОГИЯ)	
Критика поэтического текста	65
Предисловие	69
I. Вступление	71
II. Воля автора и проблема выбора	72
III. Понимание и критический акт	79
IV. Выводы и иллюстрации	90
V. Критика текста. Конъектура	104
VI. Селекция текста	118
VII. Критика композиции	135
VIII. Заключение	149
Примечания	150
ОТДЕЛ III (ПРАКТИКА)	
Пушкин и русский язык	158
Примечания	179
Пушкин — прозаик	179
Примечания	193
Язык "Бориса Годунова"	194
Примечания	226
Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина	228
Примечания	296
Словарь языка Пушкина	297
Примечания	317
Маяковский — новатор языка	317
Глава первая. Проблема	321
§ 1. Предмет исследования (321). § 2. Новаторство стилистическое и языко-	
вое (323). § 3. Возможности языкового новаторства (324). § 4. Футуризм и	
заумный язык (328). § 5. Языковое новаторство Маяковского (330).	
§ 6. Антиэстетизм Маяковского (333).	

- § 7. Художественная функция языкового новаторства Маяковского (338).
 1. Слово и классы слов (338). § 8. Склонение несклоняемых существительных (338). § 9. Субстантивация наречий и прилагательных (341). § 10. Существительные от глаголов (343). § 11. Прилагательные от существительных (345). § 12. Производные глаголы (348).
 2. Слово внутри класса слов (351). § 13. Род существительных (351). § 14. Число существительных (353). § 15. Словопроизводственная игра (356). § 16. Словообразование существительных (359). § 17. Словообразование прилагательных (362). § 18. Словообразование глаголов (364).
 3. Слово в фразе (365). § 19. Синтаксис и семантика (365). § 20. Изолированный именительный (365). § 21. Независимость синтаксических единиц (370). § 22. Равноценность синтаксических единиц (375). § 23. Синтаксический примитивизм (378).
 4. Слово в выражении (380). § 24. Разложение идиоматики (380). § 25. Борьба с метафорой (384). § 26. Обновление состава выражения (387).

Глава третья. Характеристика

388

- § 27. Имитация громкого устного слова (388). § 28. Воспроизведение живого произношения (391). § 29. Ораторско-диалогическая композиция (392). § 30. Фамильярная речь и ее эстетика (397). § 31. Маяковский и русский язык (403).

Примечания	405
О языке исторического романа	407
Примечания	429

Основные работы Г.О. Винокура по языку художественной литературы, не вошедшие в настоящее издание	431

Приложение	433
Г.О. Винокур — педагог	433
Указатель имен	440

Учебное издание

Винокур Григорий Осипович

О ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор Н.Е. Рудомазина. Младшие редакторы М.Ю. Цанева, А.М. Жукин. Художник Э.А. Марков. Художественный редактор М.Г. Мицкевич. Технический редактор Л.М. Матюшина. Корректор Е.К. Штурм. Оператор С.Г. Бабина

ИБ № 6855

Изд. № РЯ-372. Сдано в набор 29.03.90. Подп. в печать 11.12.91. Формат 60×88/16. Бум. офс. № 2. Гарнитура Пресс-Роман. Печать офсетная. Объем 27,44 усл. печ. л. 27,44 усл. кр.-отг. 28,08 уч.-изд. л. Тираж 13 700 экз. Зак. № 1028. Цена 1 р. 60 к.

Издательство "Высшая школа", 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14

Набрано на наборно-пишущих машинах издательства

Отпечатано в Московской типографии № 8 Госкомпечати СССР, 101898, Москва, Центр, Хохловский пер., 7.

