

А. И. Горшков



Русская словесность

10-11



ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

А. И. Горшков

Русская словесность

От слова к словесности

10—11

классы

Учебник
для общеобразовательных учреждений

9-е издание



Л. Рощкин

Москва «Просвещение» 2010

**За создание научно-методического
и учебного комплекта «Русская словесность»
для общеобразовательных учреждений
А. И. Горшкову в 1999 году присуждена премия
Правительства Российской Федерации
в области образования за 1998 год**

Рецензенты:

*зам. директора по науке Орловского института
усовершенствования учителей,
кандидат филологических наук Г. В. Брусенцова;
зав. кафедрой русского языка и методики его преподавания
Орловского государственного университета, профессор,
доктор педагогических наук Б. Г. Бобылев*

Горшков А. И.
Г70 **Русская словесность : от слова к словесности :
10—11 кл. : учеб. для общеобразоват. учрежде-
ний/А. И. Горшков.— 9-е изд.— М. : Просвещение,
2010.— 492 с. : ил.— ISBN 978-5-09-022236-5.**

Учебник для 10—11 классов является частью комплекта пособий для учащихся 5—11 классов по русской словесности, утвержденных Министерством образования и науки Российской Федерации.

Учебник обобщает, систематизирует и углубляет полученные сведения о русской словесности, о языке как материале словесности, учит читать и понимать любой текст, в том числе художественный, самостоятельно анализировать его, учит правильно и выразительно читать и писать.

Оригинальная система вопросов, специально подобранные иллюстрации помогут усвоить теоретический материал, овладеть навыками литературной письменной и устной речи.

Учебник включен в Федеральный перечень, может быть использован при изучении русского языка и литературы.

УДК 373.167.1:811.161.1
ББК 81.2Рус-922

ISBN 978-5-09-022236-5



ОТ АВТОРА

Перед вами учебник со знакомым с 5 класса названием «Русская словесность» и подзаголовком «От слова к словесности». Названия «Словесность», «Русская словесность» заключают в себе четкое указание на слово, язык и поэтому напоминают, что словесность — это словесное искусство, что язык и словесность неразрывно связаны.

Конечно, понятие «русская словесность» обширно. Это и вся совокупность произведений народного и книжного русского словесного искусства с древнейших времен до наших дней, и наука, изучающая эти произведения. Учебник «Русская словесность. От слова к словесности» для 10—11 классов (как и учебники для 7, 8, 9 классов) не охватывает русской словесности во всем объеме ее произведений и во всем многообразии их изучения. Да подобное и невозможно осуществить в одной небольшой по объему учебной книге. Подзаголовок «От слова к словесности» дает четкое указание на то, что речь идет о теории словесности. Одновременно этот подзаголовок обозначает и путь создания словесного произведения, его языковую природу.

Все это вам уже в той или иной мере известно по учебникам Р. И. Альбетковой «Русская словесность. От слова к словесности» для 5 и 6 классов и для 7, 8, 9 классов, с которыми непосредственно

связан наш учебник для 10--11 классов. Следовательно, изучение русской словесности начиная с 5 и кончая 11 классом проходит по единой системе. На первом этапе, в 5 и 6 классах, вы постигали азы русской словесности, знакомились с некоторыми ее теоретическими положениями, узнавали, как создается словесное произведение. Затем в 7, 8 и 9 классах изучали уже основы русской словесности.

Теперь настало время объединить, обобщить, систематизировать и углубить полученные ранее сведения о русской словесности, о языке как материале словесности, «первоэлементе литературы», с одной стороны, и о словесном произведении как целостном единстве идейно-смыслового и эстетического содержания и его словесного выражения, с другой стороны.

Как и в учебниках для 7, 8, 9 классов, весь основной теоретический материал в учебнике для 10—11 классов распределен между двумя частями: «Материал словесности» и «Произведение словесности». Помимо этого, в учебнике, который лежит перед вами, есть два небольших, но важных раздела: «Введение, или Что такое словесность» и «Заключение, или Коротко об изученном».

Во введении достаточно подробно раскрывается содержание понятий «слово», «словесный» и «словесность», рассказывается о филологии и отечественных филологах, труды, высказывания которых упомянуты, приведены или использованы в учебнике. Кроме того, во введении определяется предмет словесности как учебной дисциплины. Понимание этого необходимо для всего последующего изучения русской словесности.

В первой части («Материал словесности») описываются лексико-фразеологические, грамматические и фонетические элементы языка, а также сложившиеся и устоявшиеся виды и способы их соединения, выступающие как материал, из которого создается произведение словесности.

Во второй части («Произведение словесности») рассматривается произведение словесности как словесно-художественное единство, в котором отдельные элементы языка организуются

«в одно и качественно новое целое» (Г. О. Винокур). В настоящем издании вторая часть дополнена новой, очень важной тринадцатой главой «Структура текста и его лингвистический анализ», в которой рассматриваются структура текста, пути и приемы его лингвистического анализа, а также приводятся образцы, примеры анализа прозаического и стихотворного художественных текстов. Это чрезвычайно значимый материал, ибо анализ словесной ткани произведения позволяет глубже понять его истинное содержание, истинную идею, вооружает знаниями, необходимыми для самостоятельного толкования смысла и эстетических качеств художественного текста. Научившись анализировать любой текст, в том числе и художественный, мы получаем представление о том, как, какими средствами языка автору, писателю удается достичь определенного воздействия на читателя. А узнав и поняв это, мы сами начинаем сознательно, более осмысленно использовать языковые средства, богатства языка в устной и письменной речи. Как видим, тринадцатая глава — это как бы обобщение всего изученного ранее.

Для пояснения теоретических положений в учебнике приведены примеры как из прозаических, так и из поэтических произведений многих отечественных писателей и поэтов. Но надо иметь в виду, что «Русская словесность» не хрестоматия и подбор примеров имеет целью не представить определенный круг авторов, а дать возможно точную, выразительную иллюстрацию того или иного явления, помочь восприятию рассматриваемых теоретических положений. В цитатах, отрывках из произведений в случае необходимости выделены шрифтом (в основном разрядкой) слова и выражения, на которые следует обратить особое внимание (курсив и полужирный шрифт в примерах обычно принадлежат авторам этих произведений).

В конце каждой главы помещены «Вопросы и задания». Основное внимание здесь уделено вопросам, которые должны помочь систематизировать изученные теоретические положения, осмыслить их, самому проверить свои знания. Что касается заданий, то в учебнике они даются

только как дополнение к вопросам, поскольку имеется специальное пособие «Русская словесность. От слова к словесности. Сборник задач и упражнений» для 10—11 классов, созданное автором этого учебника. В сборнике задач и упражнений, фактически второй части комплекса «Русская словесность» для 10—11 классов, к каждому разделу, главе предлагаются разнообразные задания и упражнения, помогающие на практике закрепить изученные теоретические положения, т. е. все теоретические сведения по русской словесности.

В учебнике помещены иллюстрации, воспроизводящие рукописи писателей, произведения художников, страницы из книг. Все они помогают глубже, полнее осмыслить каждый приведенный пример, увидеть, как работали писатели, поэты над словом, над текстом произведения.

Автор надеется, что учебник «Русская словесность. От слова к словесности» для 10—11 классов поможет более осмысленно воспринимать каждое прочитанное произведение, по-настоящему читать художественную литературу, отличая при этом истинно художественное от случайного «чтива», нехудожественного по своей сути. И что самое главное, поможет глубже понять значение слова в жизни каждого человека, научит использовать языковые средства в собственной устной и письменной речи.

Завершая это краткое предисловие, автор выражает благодарность всем рецензентам, высказавшим ценные рекомендации, советы и замечания при подготовке рукописи к печати, а также при работе над настоящим, исправленным и дополненным изданием.

Автор желает успеха всем, кто будет изучать
русскую словесность.



ВВЕДЕНИЕ, ИЛИ ЧТО ТАКОЕ СЛОВЕСНОСТЬ

§ 1. «В начале было Слово...». Это изречение, которым открывается Евангелие от Иоанна, часто цитируют, используют в статьях, выступлениях, научно-популярных работах. Но вряд ли все ясно представляют, что значит здесь слово, какой смысл заключается в нем. Попробуем вместе разобраться в этом. Обратимся к наиболее авторитетным современным толковым словарям русского литературного языка. Откроем 13-й том семнадцатитомного академического «Словаря современного русского литературного языка», наиболее полного, объясняющего достаточно подробно значения многозначных слов. В словарной статье «Слово» приведено восемь различных его значений, но ни одно из них не помогает нам объяснить суть открывающего параграф изречения, смысл слова в нем.

Теперь откроем словари, созданные в конце XVIII—XIX в. Перед нами первый отечественный словарь русского литературного языка — «Словарь Академии Российской», изданный в шести томах в 1789—1794 гг. и объясняющий значения 43 257 слов. В 1806—1822 гг. он вышел в свет в переработанном и дополненном варианте (дано объяснение 51 388 слов). Именно об этом словаре писал А. С. Пушкин в «Евгении Онегине»: «Хоть и заглядывал я встарь / В Академический словарь...» На страницах словаря находим объяснение: «Слово

«...» В книгах Св. Писания под сим именем разумеется иногда Сын Божий. *В начале бе Слово*». Обратите внимание: даже приведенный пример совпадает с нашей цитатой. Сходное толкование предлагается и в другом столь же авторитетном для своего времени четырехтомном «Словаре церковнославянского и русского языка, составленном Вторым отделением Академии Наук» и изданном в 1847 г. Более подробно это значение слова раскрыто в 4-м томе широкоизвестного «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля: «...толкуется: Сын Божий; истина, премудрость и сила. И Слово плоть бысть, истина воплотилась; она же и свет».

Теперь, после того как мы нашли в старых словарях эти объяснения значения слова, думаем, станет ясен и смысл изречения. Конечно, раскрытое здесь значение слова ограничено употреблением в произведениях христианско-богословских областей религии. Но наши поиски показали, как сложно подчас понять смысл того или иного высказывания, текста, включающего в свой состав сочетание звуков слово, как много смыслов в нем заключено, как важно точно его употреблять в речи.

§ 2. Что есть слово. Попробуем разобраться в основных значениях слова.

Вспомните уроки русского языка. Мы часто использовали в ответах выражения *морфологический состав слова, устаревшее слово, порядок слов в предложении, стилистическая окраска слова*. Что значит здесь слово?

В узком терминологическом значении слово — единица языка, представляющая собой звуковое выражение понятия о каком-либо явлении действительности.

Но для обозначения единицы языка слово употребляется не только в научных работах и учебниках, а во всех случаях, когда речь идет об отдельном слове или словах в отношении к другим словам. Несколько примеров: «Слова усы, визжать, вставай, рассветает, ого, пора казались критикам низкими, бурлацкими: низкими словами я... почитаю те, которые подлым образом выражают ка-

кое-нибудь понятие: например, *нализаться* вместо *напиться пьяным* и т. п.» (А. С. Пушкин).

Но панталоны, фрак, жилет,
Всех этих слов на русском нет;
А вижу я, винюсь пред вами:
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами <...>

(А. Пушкин)

О том, как трудно найти писателю одно-единственное, самое нужное, самое точное, самое выразительное слово, прекрасно сказал В. В. Маяковский:

Изводишь
единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.

Здесь слово не просто единица языка, но единица эстетически обусловленная, компонент художественного целого.

Можно привести и такие примеры, где слово выступает в более широком значении. Так, в рассказе К. Г. Паустовского «Колотый сахар» один из персонажей, старик Александр, певец и собиратель песен, говорит: *«В юности хлеб сеял и хлеб собирал, нынче сею доброе слово и собираю иные чудесные слова. <...> К примеру, слово ты сказал — это одно, а слово это самое ты пропел, — выходит, сердешный мой, другое — оно долго в сердце дрожит»*. Здесь слово можно понимать не как отдельное слово, а как высказывание, какое-либо словесное выражение. Это же значение имеет слово в пословице *Слово — серебро, молчание — золото* и в таких строчках «Песни про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова:

И пришли его два брата, поклонилися,
И такое слово ему молвили:
«Ты поведай нам, старшой наш брат,
Что с тобой случилось, приключилось» <...>

Из приведенных примеров видно, что между различными значениями слова слово нет резкой

границы. Значения эти многообразны. Слово может обозначать не только единицу языка или высказывание, но и вообще язык, речь. Это значение встречается очень часто. В 1824 г. писатель, друг Пушкина, известный декабрист В. К. Кюхельбекер, выступая против салонной прилизанности стихотворного языка, писал: «Из слова же русского, богатого и мощного, силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык». Здесь очень четко соотносятся слово и язык. Многим, наверное, известны строки из знаменитого стихотворения А. А. Ахматовой, где близки по значению слово и речь:

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, —
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.

В этом стихотворении *речь* и *слово* не только близки, но, главное, очень глубоки по смыслу. Слово не просто значит «речь», «язык», но выступает как воплощение народного духа, национального самосознания русского народа.

Древние представления о магической силе слова отразились в значении «заговор, заклинание» (Он слово знает). В старину словом называли *речь на какую-либо тему, проповедь* (вспомните название замечательного памятника древнерусской литературы «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона), а также *повествование* («Слово о полку Игореве»). В наше время словом называется *выступление на собрании* (заключительное слово, прошу слова и т. п.). Слово — это и *мнение, приговор, решение* (история еще не сказала своего последнего слова), и *обещание* (Давши слово — держись, а не давши — крепись).

Подробный и полный анализ всех значений и оттенков значений слова слово в нашу задачу не входит. Важно, что в значениях, с которыми мы познакомились, отложилось осознание народом всей важности того места, которое занимает слово, язык в жизни человека.

§ 3. Слово и словесность. Значения слов *словесный*, *словесность* определяются их соотношенностью со значениями слова *слово*. Поэтому для *словесный* и *словесность* словари указывают меньше значений, чем для *слово*, но надо иметь в виду, что эти значения обобщают, заключают в себе то, что присуще понятию *слово*.

Словесный обычно определяется как выраженный устно, на словах (*словесное распоряжение*), выраженный в слове вообще (*словесное творчество, словесное произведение*) и относящийся к изучению слова, языка (*словесные науки*).

Словесность прежде всего можно определить как словесное творчество, словесное искусство. Автор популярнейшего в конце XIX — начале XX в. учебника теории словесности И. М. Белоруссов писал: «Словесность — искусство изображать посредством слова всевозможные предметы и явления и всевозможные душевные состояния. Словесность есть самый высший род искусства, в известной степени совмещающий в себе свойства всех остальных искусств».

Далее словесность выступает как все, что составлено, создано из слов, как совокупность всех словесных произведений какого-либо народа — книжных (литература) и устных народных (фольклор). В этом смысле мы говорим: *русская словесность, французская словесность* и т. д.

Наконец, словесность — это словесные науки, «все, что относится к изучению здравого суждения, правильного и изящного выражения» (В. И. Даль). Словесность как наука (или совокупность наук), учебная дисциплина и предмет школьного преподавания может пониматься с различной степенью широты. В широком смысле словесность — филологические науки в их современном составе, объеме и соотношении (лингвистика, стилистика, литературоведение и др.). В более узком смысле словесность можно соотносить с филологией в том виде, в каком она пребывала до резкого разграничения и даже противопоставления языкознания и литературоведения.

§ 4. Филология. Отечественные филологи. Филология (греч. philologia, буквально — любовь к слову) имела своей первоначальной задачей толкование, объяснение литературного текста (т. е. произведения словесности). Затем задача эта расширилась и усложнилась, предметом филологии стало изучение истории и выяснение сущности духовной культуры народа через языковой и стилистический анализ письменных текстов. Постепенно произошло неизбежное расчленение некогда единой науки, но понятие филологии все же сохранилось как понятие совокупности, содружества гуманитарных наук, которым, по выражению известного современного филолога С. С. Аверинцева, «принадлежит весь человеческий мир, но мир, организованный вокруг текста и увиденный через текст».

Центробежным тенденциям в филологии всегда противостояло стремление крупных ученых вести исследования в русле объединения языкознания и литературоведения.

Расскажем коротко о некоторых отечественных филологах, с именами и трудами которых мы встретимся при дальнейшем изложении материала. Приведенные здесь краткие сведения не характеризуют во всем объеме научную деятельность каждого из названных ниже ученых. Основное внимание уделяется прежде всего именно тем трудам и тем проблемам, которые связаны с развитием словесности. Многие положения, наблюдения, выводы, сделанные в этих работах, нашли отражение в нашем учебнике, на них ссылается автор книги, лежащей перед вами, цитирует по ходу изложения той или иной темы. (Поскольку эти положения рассматриваются в дальнейшем, здесь они подробно не раскрываются, а только названы и предельно кратко охарактеризованы.)

Тесно переплетаются проблемы изучения русского языка и русской литературы в трудах Михаила Васильевича Ломоно́сова. Он создал первую подлинно научную грамматику русского языка, содержащую рекомендации об употреблении тех или иных произносительных вариантов и грамматических форм «в обыкновенном разговоре» или в литературном языке, применил теорию трех стилей (вы-



*Михаил Васильевич
Ломоносов
(1711—1765)*



*Измаил Иванович
Срезневский
(1812—1880)*

сокого, среднего и низкого) к особым обстоятельствам истории русского языка и в связи с учением о трех стилях дал классификацию жанров русской литературы, разработал теорию русского стихосложения.

Наиболее крупные русские филологи XIX в., как правило, работали и в области языка, и в области литературы, не оставляя при этом без внимания вопросов преподавания русского языка и словесности в школе.

Измаил Иванович Срезнёвский, академик, оставил нам глубокие труды по истории и диалектологии русского языка, по древнерусской литературе, по этнографии и фольклору славянских народов. До сих пор не утратили своего значения его «Мысли об истории русского языка», а также методические труды «Замечания об изучении русского языка и словесности в средних учебных заведениях» и «Об изучении родного языка вообще и особенно в детском возрасте».

Федор Иванович Буслаёв, академик, был и филологом, исследователем русского языка, русской литературы и фольклора, и искусствоведом, специалистом в области древнерусского изобразительного искусства. Его работы не только оказывали сильное влияние на школьное преподавание грамматики, но и пробуждали внимание к стилистике, к индивидуальным стилям писателей. Книга «О преподавании отечественного языка» нацеливала на изуче-



*Федор Иванович
Буслаев
(1818—1897)*



*Александр Афанасьевич
Потебня
(1835—1891)*

ние живого русского языка, на развитие высокой языковой культуры учащихся. «Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языков» познакомила читателей со многими малоизвестными ранее памятниками словесности.

Александр Афанасьевич Потебня, член-корреспондент Петербургской академии наук, профессор Харьковского университета, плодотворно работал в области многих отраслей филологии: общего языкознания, русского и украинского языков, славянской диалектологии, сравнительно-исторической грамматики, теории словесности, фольклора, этнографии. В книгах «Из лекций по теории словесности» и «Из записок по теории словесности» разрабатывал «лингвистическую поэтику», рассматривал историю языка как историю словесного творчества, исследовал проблему поэтического образа, тропы и фигуры, выделял в поэтическом слове (поэтическом произведении) внешнюю форму (звучание), значение и внутреннюю форму (образ).

Алексей Александрович Шáхматов, академик, крупнейший представитель русской филологии начала XX в., создал капитальные труды по истории русского языка («Курс истории русского языка», «Очерк древнейшего периода истории русского языка») и современному русскому языку («Очерк современного русского литературного языка», «Синтаксис русского языка»), исследовал историю создания русских летописных сводов XI—XVI вв., занимался про-



*Алексей Александрович
Шахматов
(1864—1920)*



*Лев Владимирович
Щерба
(1880—1944)*

блемами истории древнерусской литературы, фольклора, этнографии. Историю русского языка изучал в связи с историей русского народа («К вопросу об образовании русских наречий и русских народностей», «Древнейшие судьбы русского племени»).

В 20—30-е гг. XX в. усиливается размежевание языкознания и литературоведения. Но в то же время выступает ряд ученых (преимущественно лингвистов), которые продолжают традиции XIX в. в отношении единства (или по крайней мере сближения) филологических исследований. Эти ученые (а в дальнейшем их ученики) создают труды, на которые можно (и, наверное, должно) опираться в построении основ современной теории словесности.

Лев Владимирович Щерба, академик, еще в начале 20-х гг. XX века критически высказывался об отклонении языкознания от филологического пути: «В истории науки о языке за последние лет пятьдесят обращает на себя внимание ее расхождение с филологией и, я бы сказал, с самим языком, понимаемым как выразительное средство. <...> Современное языковедение достигло замечательных результатов, заслужив по справедливости название точной науки; но оно до некоторой степени потеряло из виду язык как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства». Сам Щерба в своих работах по теории литературного языка и лингвистическому анализу стихотворных текстов стремился исследо-



*Александр Матвеевич
Пешковский
(1878—1933)*

вать язык именно в филологическом плане как средство выражения мыслей и чувств. Этому замечательному ученому принадлежит идея, что стилистика представляет собой систему «концентрических кругов», в каждом из которых содержатся свои языковые средства для выражения того или иного понятия, для раскрытия той или иной темы. Он теоретически обосновывал и вводил в практику анализа текста «лингвистический (или лингвостилистический) эксперимент»: экспери-

ментальные замены одного из компонентов текста другим, добавления или устранения компонентов текста, их перестановки и т. д. с целью наблюдений за возникающими смысловыми и эмоционально-экспрессивными изменениями, которые помогают лучше понять языковую организацию текста. Щерба много внимания уделял преподаванию русского языка в средней школе, участвовал в составлении учебных планов и программ, был редактором стабильного школьного учебника русского языка.

Александр Матвеевич Пешковский, профессор, очень многое сделал для разработки стилистики, изучения языка литературных произведений и методики преподавания русского языка (книги: «Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика», «Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики»). Он описал стилистические средства языка, развивал теорию «общей образности» художественного текста, как и Щерба, обосновывал теоретически и использовал в практике анализа «лингвистический эксперимент».

Борис Викторович Томашёвский, окончив университет с дипломом инженера-электрика, затем посвятил себя филологии и внес значительный вклад в эту науку. Много и плодотворно работал в области изучения творчества Пушкина, текстологии и русского стихосложения (книги: «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения», «Писатель и книга. Очерк текстоло-



*Борис Викторович
Томашевский
(1890—1957)*



*Борис Александрович
Ларин
(1893—1964)*

гии», «О стихе», «Стих и язык»). Развивал важный тезис о решении всех вопросов текста на основе филологического анализа. Успешно разрабатывал проблемы теории литературы и стилистики (книги: «Теория литературы. Поэтика», «Стилистика и стихосложение», «Стилистика»).

Борис Александрович Ларин, академик АН Литовской ССР, член-корреспондент АН УССР, заслуженный деятель науки РСФСР, внес значительный вклад в изучение истории русского литературного языка и стилистики русской художественной речи, исследовал разговорный язык города. Развивал учение о «приращениях смысла» слова, т. е. о тех дополнительных оттенках значений и эмоционально-экспрессивной окраски, которые «образуются из взаимодейственной совокупности слов» в пределах художественного произведения.

Виктор Владимирович Виноградов, ученик Шахматова, академик, крупнейший филолог-русист нашего времени, разработал научные основы изучения истории русского литературного языка («Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.», «Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка») и языка художественной литературы («О языке художественной литературы»), разрабатывал теорию стилистики и поэтики («О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума», «О теории литературных стилей», «Стилистика. Тео-



*Виктор Владимирович
Виноградов
(1894/95—1969)*



*Григорий Осипович
Винокур
(1896—1947)*

рия поэтической речи. Поэтика»), создал образцы исследования языка и стиля писателей и отдельных литературных произведений («Язык Пушкина», «Язык Гоголя», «О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски)», «Стиль «Пиковой дамы», «Стиль Пушкина», «Стиль прозы Лермонтова»). В своих работах последовательно развивал учение об образе автора и образе рассказчика, постоянно подчеркивал, что именно образ автора определяет целостность, единство языкового построения произведений художественной словесности. Уже в ранних своих работах выдвинул положение о словесных рядах как слагаемых языковой композиции текста и всегда придерживался его в своих дальнейших исследованиях. Труды Виноградова оказали определяющее воздействие на развитие подлинно научной русской филологии середины и второй половины XX в.

Григорий Осипович Виноку́р, профессор, настойчиво и успешно разрабатывал проблемы стилистики и истории русского литературного языка, которую рассматривал как историческую стилистику («Культура языка», «О задачах истории языка», «Русский язык. Исторический очерк»), исследовал язык писателей и литературных произведений («Маяковский — новатор языка», «Горе от ума» как памятник русской художественной речи»). Винокур подчеркивал различия проблем строя и употребления языка и указывал на необходимость всестороннего изучения языкового употребления. Сти-



*Михаил Михайлович
Бахтин
(1895—1975)*



*Борис Николаевич
Головин
(1916—1984)*

листику он определил как науку, изучающую употребление языка, а предмет стилистики видел в изучении «соединения отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое». Рассматривая проблему образности произведений художественной словесности, Винокур видел образность в «художественной мотивированности» каждого слова в художественном тексте.

Михаил Михайлович Бахтин, доктор филологических наук, профессор, один из немногих литературоведов, серьезно и со знанием дела исследовавших языковую сторону литературного творчества. В книгах «Проблемы творчества Достоевского», «Проблемы поэтики Достоевского», «Вопросы литературы и эстетики» Бахтин высказал глубокие мысли по ряду проблем поэтики и стилистики художественной литературы. Предметом постоянного внимания ученого было слово в художественных произведениях, особенно в прозе. Интересны его суждения о языковых образованиях с установками на «чужое слово» — стилизации, сказе, пародии.

Борис Николаевич Головин, ученик Виноградова, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РСФСР, унаследовал от своего учителя широту филологических интересов и глубину научного мышления. Исключительно велики заслуги Головина в разработке проблем культуры речи — и в плане просвещения широкого круга читателей («Как говорить правильно»),



*Юрий Михайлович
Лотман
(1922—1994)*

и в плане вузовского преподавания («Основы культуры речи»). В частности, Головиным были подробно описаны положительные качества словесного выражения («хорошей речи»). Головин успешно занимался проблемой стилевой дифференциации русского языка, в частности вопросом о месте языка художественной литературы в системе разновидностей современного русского языка. Этому посвящен ряд статей ученого. Очень важна в теоретическом отношении небольшая статья Головина «Линг-

вистика текста» или «лингвистика речи»?». Справедливо отвергая претензии «лингвистики текста» стать новой наукой — «наукой о текстах как компонентах или единицах языка», ученый подчеркнул, что «не текст является единицей языка самого высшего его уровня, а единицы языка участвуют в построении текста, в формировании и выражении его смыслового содержания».

Юрий Михайлович Лотман, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Британской академии наук, известен применением методов структурной лингвистики и семиотики в поэтике («Лекции по структуральной поэтике») и анализе художественного текста («Структура художественного текста», «Анализ поэтического текста. Структура стиха»). Предложенные Лотманом прекрасные образцы анализа стихотворений не оторваны и от приемов «традиционного» филологического исследования. В работах ученого большое внимание уделено изучению художественной ткани и стиля произведений выдающихся отечественных писателей («В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь»). Опираясь на обширные историко-культурные материалы, Лотман создал адресованные школе биографию А. С. Пушкина («Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя») и обширный комментарий к роману «Евгений Онегин» («Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий»).

Виктор Васильевич Одинцов, ученик Виноградова, доктор филологических наук, за свою короткую жизнь успел немало сделать для русской филологии. Итогом его исследований явилась книга «Стилистика текста». В отличие от других работ по стилистике, главным образом рассматривающих стилистические ресурсы языковых единиц и описывающих их состав в функциональных стилях, в книге Одинцова описывается то, что, по существу, является главным (если не единственным) предме-



*Виктор Васильевич
Одинцов
(1937—1982)*

том стилистики и что Винокур определил как «соединение отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое». В учебниках стилистики русского языка раздел стилистики текста обычно отсутствует, а он должен быть главным, основным. Развитие стилистики текста (ни в коем случае не путайте ее с «лингвистикой текста»!) неизбежно, и книга Одинцова является отличным стимулом этого развития. Безвременная смерть прервала работу ученого над новым интересным трудом — «Стилистическим словарем».

Мы коротко рассказали о трудах ученых, для которых органично было понимание языкознания как части филологии, а филология не мыслилась вне изучения языка, слова. Именно труды этих ученых и некоторых других лежат в основе современной теории русской словесности.

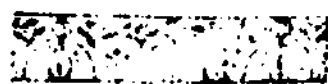
§ 5. Предмет словесности. Идея единства филологии устойчива потому, что все филологические науки имеют один исходный объект исследования — литературный текст, произведение словесности. Разумеется, этот объект будет и в дальнейшем изучаться с разных сторон и в разных направлениях, и различные филологические науки будут развиваться своими путями. Однако основой этих наук всегда будет оставаться понимание и толкование литературного текста. Поэтому филология выступает не только как

совокупность (содружество, энциклопедия) наук, но и как «искусство понимания» сказанного и написанного. Ясно, что понимание литературного текста требует, с одной стороны, его всестороннего исследования (отсюда разделение филологических наук), а с другой стороны, объединения полученных знаний в одно целое (отсюда тенденция к сближению филологических наук). В силу этой тенденции в последние годы все более актуальной становится, в частности, задача формирования (возрождения, восстановления) дисциплины, которая послужила бы связующим звеном между далеко разошедшимися языкознанием и литературоведением, между преподаванием русского языка и литературы в школе.

Теория русской словесности не является механическим соединением двух учебных дисциплин — русского языка и теории литературы. И тем более не заменяет их. Из обеих этих дисциплин берется то, что как бы входит одно в другое: язык — это то, из чего построено произведение словесности, а произведение словесности — это то, что построено из языкового материала. И язык, и литературный текст в качестве объекта изучения выступают «не как система знаков в отвлечении от конкретного смысла, а как последовательность тех же знаков, конкретный смысл формирующая и выражающая» (Б. Н. Головин). Таким образом, предмет словесности можно определить как изучение единства содержания произведения словесности и способов языкового выражения этого содержания.



Вопросы и задания



1. Каковы главные значения слова *слово*? Что означает евангельское изречение «В начале было Слово»?
2. Придумайте примеры высказываний, в которых слово выступало бы в разных значениях.
3. Каковы главные значения слов *словесный*, *словесность*?
4. Что изучает филология?
5. Определите предмет словесности.



Глава 1. Русский язык и разновидности его употребления

От древности к современности

§ 6. А. С. Пушкин о русском языке как материале словесности. В 1825 г. Пушкин опубликовал статью «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», в которой писал: «Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заимлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей».

В этом замечательном высказывании для нас прежде всего важно, что Пушкин определил язык как материал словесности. Язык — сложное явление

и по своему устройству, и по своей роли (функциям) в обществе. И подходить к языку можно с разных сторон. Большинство вообще не задумываются о природе, назначении и свойствах языка. Для многих представление о языке, его знании, понимании сводится к длинному ряду правил орфографии и пунктуации, которые трудно выучить и которыми еще труднее пользоваться. Ученые — лингвисты, философы, психологи — написали не одну страницу о том, что такое язык, подчеркивая его различные свойства, высказывая разные мнения и предлагая разные толкования. В самом общем виде современная наука определяет язык как стихийно возникшую в человеческом обществе и развивающуюся систему знаков (или систему звуковых, словарных и грамматических средств), служащую орудием общения.

Говоря о языке как материале словесности, Пушкин имел в виду еще одну очевидную и очень важную его сторону, или, лучше сказать, ипостась (сущность): язык включает в себе возможности художественного, эстетически осмысленного и направленного употребления. И с этой стороны всю совокупность языковых средств и устоявшихся приемов их объединения наука может изучать именно как материал словесного творчества, а произведение словесности рассматривать как созданное из языкового материала.

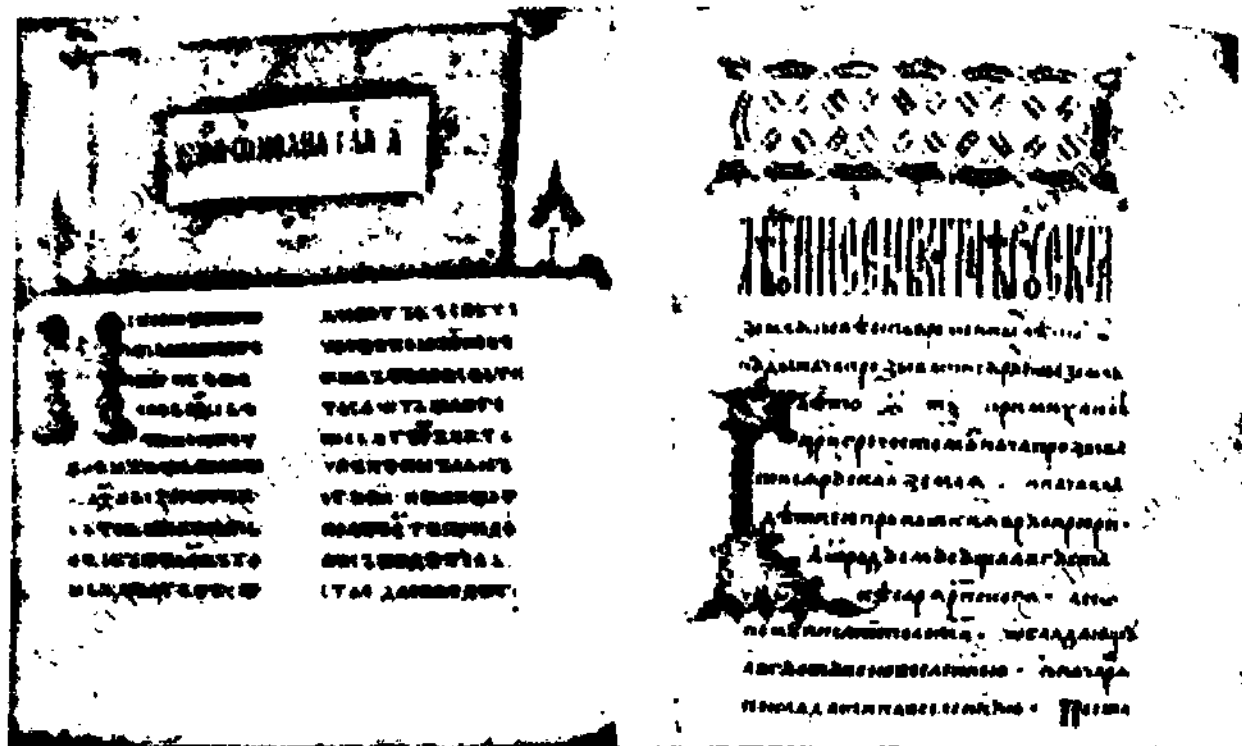
Разумеется, обращает на себя внимание уверенность, с которой Пушкин говорит о замечательных достоинствах русского языка: кому, как не ему, величайшему мастеру русского слова, судить об этом. Но не менее существенно, что эти достоинства Пушкин рассматривает как результат особого, неповторимого исторического развития русского языка («судьба его была чрезвычайно счастлива»). Само название «славяно-русский» указывает на исторический подход Пушкина к языку нашей словесности.

§ 7. Славянские языки. Русский язык относится к славянской группе индоевропейской семьи языков. Внутри славянской группы выделяются, в свою очередь, три группы-ветви: восточная

(языки белорусский, русский и украинский), южная (языки болгарский, македонский, сербскохорватский и словенский) и западная (языки верхний лужицкосербский, нижний лужицкосербский, польский, словацкий и чешский). Все славянские языки родственны между собой, что обусловлено их происхождением из одного общего источника: праславянского языка. Праславянский язык распался в VI—VII вв. н. э., и этим было положено начало формированию трех славянских языковых групп и затем отдельных славянских языков. Все восточные славяне первоначально составляли один народ, язык которого называют древнерусским или древневосточнославянским. Примерно в XIV—XV вв. из единой древнерусской народности складываются народности белорусская, русская (или великорусская) и украинская. Соответственно складываются и три языка: белорусский, русский и украинский. С середины XVII в. начинается и в первой половине XIX в. заканчивается формирование национального русского языка.

Развитие языка происходит, по словам академика И. И. Срезневского, «в народе» и, когда возникает письменность, «в книге». Язык «в народе» и язык «в книге» (т. е. разговорный и литературный) связаны между собой, но имеют и свои особенности.

§ 8. Старославянский язык. Первым книжным, литературным языком славян был старославянский язык — язык выполненных во второй половине IX в. Константином (Кириллом) и Мефодием и их учениками переводов с греческого языка христианских богослужебных книг. Позже на этом языке были написаны и непереводаемые произведения, и не только церковные. Старославянский язык имел общеславянский, «наддиалектный» характер, но в основе его лежал македонский диалект древнеболгарского языка (самостоятельный македонский язык тогда еще не сформировался). Таким образом, старославянский язык был в основе языком южнославянским. В то время все славянские языки были очень близки между собой, и старославянский язык был хорошо понятен всем славянам, в том числе



Начальная страница «Остромирова Евангелия». 1056—1057 гг.

и восточным. Когда в связи с распространением христианства на Руси потребовались богослужебные книги, такие книги появились на старославянском языке. Они были вполне понятны, переводить их не было нужды, их просто переписывали.

На воспроизведенном заглавном листе одной из таких книг — Евангелия, переписанного в 1056—1057 гг. дьяконом Григорием для новгородского посадника Остромира и потому называемого «Остромировым Евангелием», — читается изречение, которое мы рассмотрели в первом параграфе учебника: **ИСКОНИ БѢ СЛОВО И СЛОВО БѢ ОТЪ БОГА. И БОГЪ БѢ СЛОВО** — «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

При переписке старославянских текстов первоначальные старославянские формы последовательно не выдерживались, смешивались с восточнославянскими формами.

Так образовался язык, который, в отличие от старославянского, получил название церковнославянского языка русского извода (или русской редакции). Он употреблялся и употребляется в церковном христианском богослужении на всем протяжении русской истории, взаимодействуя с русским языком, подвергаясь все большему его

воздействию и сам оказывая влияние на русский литературный язык.

§ 9. Древнерусский язык. Однако старославянский язык еще до своего преобразования в церковнославянский язык русского извода сыграл большую роль в становлении древнерусского литературного языка, предпосылки образования которого возникли еще до распространения на Руси старославянской письменности. Так, древнерусский язык имел богатые традиции употребления в устном народном творчестве, в исторических преданиях, в разного рода публичных выступлениях («посольские речи», обращения князей и воевод к народу, к воинам, выступления на вече, на княжеских съездах), в формулах так называемого обычного права и т. д. Появление в Древней Руси старославянских книг явилось тем внешним толчком, который дал начало мощному внутреннему развитию древнерусской книжной словесности и ее языка. Старославянские тексты послужили древнерусским книжникам образцами, ориентируясь на которые они успешно вели литературную обработку своего родного языка. При этом старославянский язык не воспринимался как язык чужой, но осознавался как язык книжный, обработанный. Старославянские образцы были важны прежде всего для усвоения приемов языковой организации литературного (книжного) текста.

Поскольку первоначальные старославянские тексты были переводами с греческого, в старославянском языке, особенно в лексике и синтаксисе, отразились черты греческого языка. А через посредство старославянского языка эти черты отразились и в древнерусском. Но были и разнообразные непосредственные контакты русских с греками, делались в Древней Руси и переводы с греческого, которые способствовали литературной обработке русского языка. Это и дало Пушкину основание сказать, что древнегреческий язык избавил язык русской словесности от медленных усовершенствований времени, что сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заимлет он гибкость и правильность.

Таким образом, обстоятельства образования древнерусского литературного языка были своеобразны, а его состав сложен. Как считал В. В. Виноградов, процесс формирования древнерусского литературного языка определялся взаимодействием и объединением четырех (правда, неравноправных) составляющих: 1) старославянского языка; 2) деловой, государственно-правовой и дипломатической речи, развивавшейся еще в дописьменную эпоху; 3) языка фольклора и 4) народно-диалектных элементов. Объединяющая и регулирующая роль сначала принадлежала старославянскому языку. Реальный состав и характер взаимодействия всех этих составляющих зависел от жанра письменности и литературы.

§ 10. Развитие русского языка «в народе» и «в книге». Разговорный язык (язык «в народе») развивается быстрее, чем литературный язык (язык «в книге»). Поэтому «простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного». Особенно заметным расхождение между разговорным и литературным языком стало к XVII в., к началу формирования русской нации. Протопоп Аввакум противопоставлял «свой русский природный язык», «просторечие» книжному «красноречию», «виришам философским». Литераторы XVIII в. постоянно подчеркивали разницу между тогдашним разговорным «живым употреблением» и старинным литературным языком, за которым закрепилось наименование «славенского». Так обобщенно называли язык старинных книг, преимущественно религиозных («Язык славенской у нас есть язык церковной», — писал В. К. Тредиаковский). «Славенский язык» соотносился с русским языком как язык прошлого («язык славенской в нынешнем веке у нас очень темен» — утверждение того же Тредиаковского) с языком современным. В XVIII — начале XIX в. употреблялось также выражение «славяно-русский (или славяно-русский) язык». Этим наименованием подчеркивалась преемственность нового литературного русского языка по отношению к старинному «славенскому» («славянскому»). В этом смысле Пушкин и говорит о славяно-русском языке как материале словесности.

§ 11. А. С. Пушкин и русский литературный язык. В предпушкинское и пушкинское время «простонародное и книжное наречие» (т. е. разговорный и литературный язык) вступили в этап решительного сближения, в результате которого начала складываться та совокупность языковых средств, та «стихия», которая дана была литераторам начала XIX в. как материал словесности. Пушкин расширил и утвердил права народного языка в литературе, показав одновременно, что литературный язык «не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков», т. е. не должен порывать с книжной традицией. Пушкин открыл и сделал всеобщим достоянием новые приемы и способы использования материала словесности (см.: Горшков А. И. Все богатство, сила и гибкость нашего языка. А. С. Пушкин в истории русского языка.— М., 1992), создал образцы нового языкового употребления во всех жанрах художественной литературы и в критико-публицистической и научно-исторической прозе, и русский литературный язык вступил в современный период своей истории. Поэтому в дальнейшем мы будем анализировать языковой материал и произведения словесности преимущественно в хронологических границах от Пушкина до наших дней, иногда — главным образом для сравнения — обращаясь и к предпушкинскому периоду.

Строй и употребление языка

§ 12. Строй языка. Язык определенным образом упорядочен, устроен. Различные составляющие его элементы — единицы языка или языковые единицы — имеют свое особое назначение и связаны друг с другом закономерными отношениями. Наименьшие звуковые единицы языка, фонемы, служат для образования морфем, морфемы образуют слова и их формы, из слов образуются предложения. Кроме этих отношений «низших» единиц к «высшим» (иерархических отношений), существуют и отношения между однотипными, однопорядковыми единицами. Эти отношения (как и сами единицы) рассматривают соответствующие языковедческие дисциплины.

лины: фонетику, морфологию, синтаксис, лексикологию, словообразование. Совокупность всех языковых единиц и отношений между ними образует строй языка (языковой строй). Совокупности однопорядковых языковых единиц и отношений между ними образуют ярусы языкового строя (фонетический ярус, морфологический ярус и т. д.).

§ 13. Употребление языка. Традиционное школьное (и вузовское) изучение языка есть изучение прежде всего строя языка по его ярусам. Но языковые единицы и связи между ними в отвлечении от конкретного смысла, содержания, всегда заключающегося в том или ином высказывании, не являются единственным объектом языкознания. Ведь язык «работает», функционирует, употребляется в обществе. Уже литераторы XVIII в. уделяли пристальное внимание употреблению языка, считая его движущей силой языковых изменений и главной мерой правильности или неправильности того или иного способа выражения.

О соотношении строя и употребления языка очень точно и убедительно написал Г. О. Винокур в статье «О задачах истории языка» (1941). Он подчеркнул, что звуки речи, формы и знаки не исчерпывают собой всего существующего в реально действующем языке, что для фактической жизни языка очень существенно, как пользуется общество своим языком. «Наряду с проблемой языкового строя,— говорится в статье,— существует еще проблема языкового употребления, а так как язык вообще есть только тогда, когда он употребляется, то в реальной действительности строй языка обнаруживается только в тех или иных формах его употребления». Таким образом, употребление языка может рассматриваться наукой как источник, из которого черпаются факты для изучения строя языка, а может выступать и как самостоятельный объект научного исследования.

Когда мы употребляем язык, т. е. говорим или пишем, то не располагаем звуки в том порядке, в каком они даны в таблицах гласных и согласных, слова в том порядке, в каком они помещены в словарях, падежные формы в последовательности

именительный, родительный, дательный и т. д. При употреблении языка из всего наличного запаса языковых средств выбираются какие-то определенные, необходимые в данном конкретном случае языковые средства и из всех возможных способов их объединения, сочетания выбирается один способ. В длительной истории языкового употребления вырабатываются традиции, привычки выбора и объединения языковых средств. Употребление языка — это реализация традиций выбора и организации языковых средств в соответствии с условиями языкового общения.

§ 14. Соотносительность средств и способов языкового выражения. Особенности употребления языка в каждом частном случае зависят от многих причин, о которых пойдет речь во второй части нашей книги. Сейчас обратим внимание на то, что у пишущего или говорящего почти всегда есть возможность выбрать то или иное слово, тот или иной тип предложения, тот или иной порядок слов и т. п. Можно сказать *храбрый*, а можно *отважный*, можно сказать *Рано утром мы отправились в путь*, а можно *Едва возшло солнце, мы отправились в путь*, можно сказать *Едва возшло солнце*, а можно *Едва солнце возшло* и т. п. В подобных случаях мы наблюдаем соотносительность средств и способов языкового выражения.

Сравним два отрывка из произведений Пушкина — «Станционного смотрителя» и стихотворения «Осень»:

Это случилось осенью. Серенькие тучи покрывали небо; холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья со встречных деревьев.

Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы.

Нетрудно увидеть, что в прозаическом тексте осень так просто и названа осенью, а в стихотворении о ней говорится описательно: *Унылая пора! очей очарованье!* Слова *унылая* и *очарованье* эмоционально окрашены, а их сочетание для характеристики одного предмета необычно; слово *очей* относится к так называемой поэтической лексике; обращает на себя внимание и звуковой повтор *очей очарованье*. Далее легко можно выделить такие соотношения: *Серенькие тучи покрывали небо — И мглой волнистою покрыты небеса; холодный ветер дул — ветра шум и свежее дыханье; красные и желтые листья — В багрец и в золото одетые леса*. Мы не рассматриваем сейчас все черты языка отрывков из «Станционного смотрителя» и стихотворения «Осень», не обсуждаем, например, вопрос об особенностях построения прозаического и стихотворного текста, а приводим эти отрывки только как пример соотносительности средств и способов языкового выражения.

§ 15. Грамматическое и стилистическое изучение языка. Разбирая предложение *Серенькие тучи покрывали небо; холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья со встречных деревьев*, мы можем указать, что это предложение сложное, с бессоюзной связью частей, что его первая часть представляет собой двусоставное распространенное предложение, в котором *тучи* — подлежащее, *покрывали* — сказуемое, *серенькие* — определение, *небо* — дополнение; далее можем определить связи слов в словосочетаниях, дать характеристику слов как частей речи. Такого рода разбор типичен для изучения языкового строя, или, как нередко говорят, для грамматического изучения языка, при котором содержание, смысловые и эмоциональные оттенки высказывания могут и не приниматься во внимание.

Но если мы обращаемся к употреблению языка, то нас в первую очередь интересуют именно особенности языкового выражения того или иного содержания, интересуют все оттенки значений и эмоциональной окраски тех или иных способов и средств словесной изобразительности. Например,

в словосочетании *встречных деревьев* нас интересует не синтаксическая связь слов, а выразительность и смысловая емкость эпитета *встречных*, который передает движение, подчеркивает, что рассказчик едет на лошадях. Вся фраза *Серенькие тучи...* и т. д. интересует нас с той стороны, что в ней за счет точнейшего выбора немногих, но самых типичных деталей очень скупыми и, казалось бы, простыми языковыми средствами нарисована впечатляющая картина русской осени. Изучение языкового употребления называют обычно *стилистическим* изучением языка.

§ 16. «Разные манеры пользоваться языком». Поскольку условия языкового общения бывают различны, употребление языка не может быть всегда одинаковым. В разных случаях выбираются разные языковые единицы и различным образом объединяются. «Так создаются, — писал Г. О. Винокур, — понятия разных стилей языка — языка правильного и неправильного, торжественного и делового, официального и фамильярного, поэтического и обиходного и т. п. Все такого рода «языки» представляют собой не что иное, как разные манеры пользоваться языком». Наука, изучающая употребление языка, потому и называется стилистикой, что имеет дело с конкретными разновидностями языкового употребления, со стилями.

§ 17. Общее понятие стиля. Слово *стиль* многозначно. В самом широком смысле стиль понимается как совокупность характерных признаков, особенностей, свойственных чему-либо, отличающих что-либо. Это «что-либо» может быть и деятельностью (*стиль работы, стиль руководства* и т. п.), и способом исполнения (*стиль плавания, стиль бега на лыжах* и т. п.), и манерой вести себя, одеваться (*он поступил в своем стиле, она одевается в стиле «ретро»* и т. п.). В более узком смысле стиль означает направление в искусстве, отличающееся особыми признаками, свойствами художественного выражения (*стили в живописи, архитектуре, музыке* и т. п.). Есть и очень специальное значение слова *стиль* — способ летосчисления (*старый стиль, новый стиль*).

§ 18. Стилъ как явление словесности. Однако более всего и теснее всего понятие стили связано со словесностью. Само слово *стилъ* (греч. *stylos*, лат. *stylus*) в древности означало заостренную с одного конца и закругленную с другого палочку, стержень из дерева, кости или металла. Острым концом писали на покрытых воском дощечках, закругленным разравнивали, чтобы исправить ошибку или писать снова. «Почаще поворачивай стилъ!» — этот совет означал: чаще исправляй написанное, добивайся правильности, ясности, краткости, выразительности изложения. Вполне естественно, что со временем стали говорить *у него плохой стилъ, у него хороший стилъ, у него многословный стилъ, у него строгий стилъ* и т. п., имея в виду уже не орудие письма, а качество написанного, особенности словесного выражения. В дальнейшем палочка для письма и вовсе вышла из обихода, а словом *стилъ* в словесности стали обозначать манеру пользоваться языком, разновидность употребления языка. Такое понимание стили вполне правильно, но носит самый общий характер и потому нуждается по крайней мере в двух уточнениях.

Во-первых, надо отметить, что стилъ — категория историческая. На протяжении истории русского языка условия образования стилей, их количество и взаимоотношения менялись. Например, высокий, средний и низкий стили в литературе классицизма определялись жанром произведения и отличались друг от друга преимущественно соотношением использования «славенских» и «простых российских» элементов, а современные функциональные стили определяются употреблением (функционализированием) в различных сферах человеческой деятельности (правовые отношения, наука и т. п.) и отличаются друг от друга специфическими наборами соотносительных средств и способов языкового выражения. Во-вторых, следует иметь в виду, что понятие стили приложимо к весьма различным случаям употребления языка. Кроме тех, которые назвал Г. О. Винокур, можно говорить, например, о стилях того или иного литературного направления, о стиле отдельного произведения, об индивидуальном стиле писателя и т. п.

§ 19. Определение стиля. Стилям посвящена обширная литература, предложено много определений стиля как явления словесности. С учетом сказанного выше можно принять такое: стиль — исторически сложившаяся разновидность употребления языка, отличающаяся от других подобных разновидностей особенностями состава и организации языковых единиц. Это и подобные этому определения, распространенные в специальной литературе, позволяют применить понятие «стиль» к любой разновидности употребления языка. Между тем в современной филологии сложилась традиция, согласно которой понятие стиля применяется преимущественно (а иногда и исключительно) к разновидностям литературного языка, хотя в определениях стиля это ограничение обычно отсутствует.

Следовательно, надо учитывать, что хотя всякий стиль — разновидность употребления языка, но не всякую разновидность употребления языка принято называть стилем. Понятие «разновидность употребления языка» применимо к более общим и более частным явлениям; одна разновидность может включать в себя другие разновидности употребления языка.

Разговорный язык и литературный язык

§ 20. Чем различаются разговорный и литературный язык? Среди всего многообразия разновидностей употребления (или, как еще говорят, форм существования) языка выделяются две основные, главные, уже упоминавшиеся выше разновидности: употребление языка «в народе» и «в книге». Эти разновидности обычно называют разговорным употреблением языка и литературным употреблением языка, а чаще просто разговорным («народным», «живым») языком и литературным («книжным», «письменным») языком. Сам факт существования этих двух главных разновидностей языкового употребления вполне очевиден, но природа различия (противоположения, противопостав-

ления) и характер взаимоотношений между разговорным и литературным языком в науке объясняются неоднозначно.

На главный вопрос, который в данном случае возникает, — в чем основа, в чем корень различий между разговорным языком и литературным языком? — в нашей науке наиболее убедительно и вместе с тем просто ответил Л. В. Щерба. Разъясняя понятие «литературный язык» и сопоставляя с этой целью литературный язык с разговорным, он указал, что в основе разговорного языка лежит неподготовленный диалог, а в основе литературного языка — подготовленный монолог. Диалог представляет собой цепь реплик. Обмен репликами происходит естественно, непринужденно, без предварительного обдумывания (имеется в виду, конечно, диалог в процессе повседневного общения людей, а не диалог в пьесе или прозаическом произведении). Монолог, напротив, требует подготовки, строгой последовательности, продуманной организации языкового материала. Л. В. Щерба подчеркнул, что монологу надо специально учиться и что всякий монолог есть литературное произведение в зачатке.

§ 21. Сфера употребления разговорного языка. Главная сфера употребления разговорного языка — непосредственное «неофициальное», «бытовое» общение. Разговорное общение, как правило, бывает непосредственным, контактным и в силу этого во многом зависит от ситуации. В контактном общении большую роль играют жест и мимика, при этом многие элементы, ясные из ситуации, в сообщении могут быть не выражены, не названы. Поскольку разговорный язык выступает в устной форме, в нем велика роль интонации.

Разговорный язык успешно изучается на всех ярусах языкового строя, но его подробное описание не входит в нашу задачу. Укажем здесь лишь главные общие черты разговорного языка, обусловленные его диалогической природой, неподготовленностью, опорой на внеязыковую ситуацию, контактностью общения, использованием жестов и мимики, устной формой выражения.

§ 22. Характерные черты разговорного языка. Как характерную черту разговорного языка ученые отмечают «линейное протекание без возможности вернуться назад». Конечно, реплика может быть, например, такая: *Ну вот, пошел я в школу, а по дороге Петю увидел, а потом Ваню... Хотя нет, сначала Ваню, а потом Петю.* Говорящий вроде бы «вернулся назад», но с точки зрения языкового употребления что сказано, то сказано. Слово уже прозвучало. Недаром говорится: «Слово не воробей, вылетит — не поймаешь». Другое дело — литературное употребление, подготовленный монолог в письменной форме, там можно сколько угодно «возвращаться назад», переделывать написанное, прежде чем представить его читателю (адресату).

Далее в разговорном языке отмечается «неполноформленность структур», главным образом на фонетическом и синтаксическом ярусах. В фонетике это утрата отдельных звуков или сочетаний звуков, в результате которой наблюдается «неполное» произношение слов типа *Мариванна, здрасте, шысят* и т. п. вместо *Мария Ивановна, здравствуйте, шестьдесят* и т. п. В синтаксисе это «неполнота» предложений, опущение, пропуск тех или иных компонентов высказывания, иначе — эллипсис (греч. *élleipsis* — опущение, недостаток). Эллипсис очень характерен для разговорного языка. Покупая билеты в кино, мы не говорим обычно *Дайте, пожалуйста, два билета на сеанс в шестнадцать часов*, а говорим *Два на шестнадцать*. Обычно мы не спрашиваем *Куда ты идешь (едешь, отправляешься)? Что с вами случилось (происходит)?*, а спрашиваем *Ты куда? Что с вами?* В разговорном языке часто опускаются сказуемые, обозначающие движение или речь: *Ты почему так поздно? Ты после работы прямо домой или на футбол? Вы на метро? — Мы на троллейбусе; Я не об этом; Ты покороче; Вы серьезно?* И т. п.

Для разговорного синтаксиса типичен также особый порядок слов и особые связи между частями сложного предложения, например: *В школу Машу записали в английскую; Поезд объявили вовремя приходит; Чайник, по-моему, она говорила, что поставила* и т. п.

§ 23. Запись разговорного языка. В качестве образца разговорного языка приведем запись, опубликованную в книге «Городское просторечие. Проблемы изучения» (М., 1984):

А. ...вернулась после войны / вышла замуж / сын у меня / уже 27 лет //

В. О-о/уже большой совсем //

А. Большой / кончил медицинский / счас... работал он на периферии в очень тяжелых условиях //

Он бывал там и хирург был / он и терапевт / и он все что угодно / от и до / работал //

Три года отработал / счас вот уже два месяца вернулся / вернулся //

Вернулся / счас работает э-э хирургом / ординатуру перешел в ординатуру хирургии / так-то он терапевт / но счас в хирургию перешел //

В ординатуру //

Вот он хочет хирургом быть //

В. Интересный парень-то?

А. Он полный / но метр восемьдесят восемь //

В. А-а //

А. Пятьдесят шесть костюм носит / высокий в общем в... врач...

В. Интересный / на вас похож?

А. Копия меня //

В. Да?

А. Во всех отношениях / (правда?)

В. (нрзбр.)

А. Профиль папаша / а прямо похож на меня / очень //

Ну / характеры у нас сходные //

И притом очень упрямый //

<...>

Показательно, что рассказ А. о сыне представляет собой, по существу, лишь цепь реплик (хотя и одного лица). Попытка построить «разговорный монолог» ведет, в частности, к многочисленным повторам, которые в подготовленном литературном монологе не допускаются.

§ 24. Сферы употребления и характерные черты литературного языка. Главная сфера употребления литературного языка — литература, словесность в широком смысле (т. е. литература не только художественная, но и публицистическая, научная, официально-деловая) и предусмотренное, «официальное» общение.

Главные свойства литературного языка обусловлены его монологической основой. Именно благодаря особенностям монологического употребления вырабатываются такие определяющие качества литературного языка, как обработанность и нормированность (т. е. наличие норм — правил языкового употребления, осознанных, признанных и охраняемых обществом). Кроме обработанности и нормированности, литературному языку свойственна также общераспространенность, всеобщность (т. е. обязательность для всех членов данного национального коллектива в отличие от диалекта, который употребляется лишь в территориально или социально ограниченной группе людей), многофункциональность, универсальность (т. е. употребление в различных сферах жизни), стилевая дифференциация (т. е. наличие ряда стилей) и тенденция к устойчивости, стабильности. Все эти признаки не возникают внезапно и во всей совокупности, а вырабатываются постепенно, в процессе употребления языка в литературе. На первых ступенях развития книжной словесности главной особенностью литературного языка, отличающей его от языка разговорного, была монологическая организация.

§ 25. Главнейшие разновидности разговорного языка. Главнейшими разновидностями разговорного языка являются территориальные и социальные диалекты, просторечие и «общий» разговорный язык.

§ 26. Территориальный диалект. Территориальный диалект (греч. *diálektos* — разговор, говор, наречие) — разновидность языка, которая характеризуется, помимо черт, свойственных всему языку, также некоторыми специфическими чертами на всех ярусах языкового строя и используется как средство непосредственного общения на определенной ограниченной территории.

Территориальные диалекты имеют признаки, которые или сближают их между собой, или, наоборот, отличают друг от друга. По этим признакам современные русские диалекты объединяются в два наречия: северновеликорусское и южно-

великорусское, между которыми проходит полоса средневеликорусских (или переходных) говоров. Примерно в середине этой полосы находится Москва, к западу от Москвы в этой полосе расположены Тверь, Псков, Новгород, к востоку — Владимир, Иваново, Муром, Нижний Новгород. Полоса переходных говоров неширока; Ярославль и Кострома находятся уже на территории северновеликорусского наречия, а Рязань, Тула, Калуга, Смоленск — на территории южновеликорусского наречия. Сибирские диалекты сложились на основе различных диалектов европейской части России. Первоначально Сибирь заселялась выходцами из северных областей, поэтому так называемые старожильческие сибирские говоры в основе северные. Говоры с южнорусской основой в Сибири более позднего происхождения.

§ 27. Диалектное членение русского языка. Северновеликорусское наречие характеризуется тремя главными звуковыми чертами: «оканьем» (т. е. различием в произношении безударных [о] и [а], например, *ладонь* — *ловить*), произношением [г] смычного взрывного (*город*, *рога*) и твердым произношением [т] в окончаниях 3-го лица настоящего времени глаголов (*идет*, *идут*).

Южновеликорусское наречие характеризуется «аканьем» (т. е. неразличием в произношении безударных [о] и [а]: *ладонь*, *лавить*), произношением [г] фрикативного [ɣ] (лат. *fricāre* — тереть; фрикативные согласные образуются трением воздуха в узкой щели между сближенными органами речи, фрикативный [ɣ] произносится подобно [х], но звонко: *город*, *рога*) и мягким произношением [т'] в окончаниях 3-го лица настоящего времени глаголов (*идетъ*, *идутъ*). Есть и лексические отличия: на севере говорят *конь*, *петух*, *изба*, *ухват*, *ковш*, *квашия*, *орать*, *боронить* — на юге соответственно *лошадь*, *кочет*, *хата*, *рогач*, *корёц*, *дежя*, *пахать*, *скородить*.

Средневеликорусские говоры характеризуются произношением смычного [г], что совпадает с одним из признаков северновеликорусского наречия, и в то же время «аканьем», что совпадает с одним из признаков южновеликорусского наречия.

В окончаниях 3-го лица настоящего времени глаголов в части средневеликорусских говоров [т] твердый, а в части — мягкий [т'].

Названные признаки — это только самые главные общие признаки, по которым различаются два наречия и переходные говоры русского языка. Каждый отдельный диалект (говор) имеет свои многочисленные особенности. Диалекты и их группировку изучает специальная наука — диалектология.

§ 28. Территориальные диалекты и художественная литература. Начиная с XVIII в. территориальные диалекты со специальной художественной целью отображаются в произведениях словесности, главным образом при передаче речи персонажей. Разумеется, в художественных целях не требуется воспроизводить диалект во всех подробностях, подобно тому как это делается в научных записях, но от писателя требуется глубокое знание местного говора и эстетически оправданное изображение его наиболее характерных черт. В качестве примера приведем диалог (точнее, полилог) из повести В. Г. Распутина «Прощание с Матерой»:

— Это чё — ночь уж? — озираясь, спросила Катерина.

— Да, однако, не день, — отозвалась Дарья. — Дня для нас, однако, боле не будет.

— Где мы есть-то? Живые мы, нет?

— Однако что, неживые.

— Ну и ладно. Вместе -- оно и ладно. Чё ишо надо-то?

-- Мальчонку бы только как отсель выпихнуть. Мальчонке жить надо.

Испуганный и решительный голос Симы:

— Нет, Коляню я не отдам. Мы с Коляней вместе.

-- Вместе дак вместе. Куды ему, правда что, без нас?

— Ты не пожинась, Дарья?

— Я с тобой рядом сидю. Не видишь, ни че ни? Это ить я сидю-то.

Потоперь вижу. Я куды-то летала, меня тут не было. Ниче не помню. > >

- Я ить тебя, девка, признала.
- Дак я тебя поперед признала.
- Вы чё это? Чё буровите-то? Рехнулись, чё ли?

§ 29. Полудиялект. В связи с развитием образования и распространением средств массовой информации, особенно радио и телевидения, территориальные диалекты испытывают мощное воздействие литературного языка. И хотя до полного исчезновения территориальных диалектов еще очень далеко, они все больше утрачивают свою первообразность. Возникает такое явление, как полудиялект — разновидность языка, представляющая собой территориальный диалект со значительной долей элементов литературного языка. Носителями полудиялектов являются главным образом представители молодого поколения.

§ 30. Социальный диалект. Наряду с диалектами территориальными существуют диалекты социальные. Социальный диалект, как показывает само название, характерен не для определенной территории, а для определенной социальной общности людей. Если территориальные диалекты имеют различия на всех ярусах языкового строя, то социальные диалекты отличаются друг от друга и от общенародного языка только в области лексики и фразеологии. В составе социальных (говорят также социально-профессиональных) диалектов выделяются жаргоны и аргы.

§ 31. Жаргон. В группах людей, объединенных профессией, родом занятий, общими интересами, увлечениями и т. п., вырабатывается и употребляется жаргон (фр. jargon). Эти группы являются, как принято говорить, относительно открытыми, т. е. не стремящимися отгородиться от остальных людей. Соответственно и жаргон (школьников, студентов, спортсменов, охотников, рыболовов, любителей собак и т. д.) не является средством изоляции его носителей от «непосвященных», а только отражает специфику занятий, увлечений, привычек, взглядов на жизнь и т. п. определенного круга людей. Одним из рано сложившихся и четко обозначившихся

жаргонов в русском обществе был чиновничий жаргон. Большим знатоком этого жаргона и мастером его изображения в литературе был Н. В. Гоголь. Вот небольшой пример из «Мертвых душ»:

<...> В губернию назначен был новый генерал-губернатор, событие, как известно, приводящее чиновников в тревожное состояние: пойдут переборки, распеканья, взбутетенивания и всякие должностные похлебки, которыми угощает начальник своих подчиненных! «Ну что, — думали чиновники, — если он узнает только, просто, что в городе их вот-де какие глупые слухи, да за это одно может вскипятить не на жизнь, а на самую смерть».

В творчестве Гоголя находят отражение и другие социально-профессиональные жаргоны. Например, язык Петровича в «Шинели» наполнен выражениями, характерными для профессии портного:

Нет, нельзя поправить: худой гардероб!; Дело совсем гнилое, тронешь иглой — а вот уж оно и ползет; Да заплаточки не на чем положить, укрепиться ей не за что, поддержка больно велика; Если положить на воротник куницу, да пустить капишон на шелковой подкладке, так и в двести войдет; Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные лапки под апплике.

А вот пример изображения современного жаргона спортсменов из песни В. Высоцкого про конькобежца-спринтера, которого заставили бежать на длинную дистанцию:

Воля волей, если сил не впрокорот,
а я увлекся,
я рванул на десять тыщ, как на пятьсот, —
и спекся,
подвела меня, ведь я ж предупреждал,
дыхалка.

Описанное выше значение слова *жаргон* принято в науке, является терминологическим. Но слово *жаргон* имеет и другой, нетерминологический смысл: грубая, вульгарная, содержащая неправильные и искаженные формы разновидность употребления языка.

§ 32. **Арго.** В отличие от жаргона *арго* (фр. *argot*) является достоянием замкнутых, стремящихся к обособлению социальных групп. Оно призвано служить одним из средств этого обособления, поэтому для него характерна условность, искусственность, которая должна обеспечить секретность, тайность общения. Арго типично прежде всего для социальных низов общества и преступного мира. В этой среде возникли и бытуют названия «блатная музыка», «блат», «феня». Способы словесного общения, принятые в определенной среде и непонятные остальной части общества, называют также условными или тайными языками. Известен тайный язык бродячих торговцев прошлого — *офеней*. Как и всякий социальный диалект, арго отличается от общенародного языка только словарем, причем часто используются общеупотребительные слова, но в другом значении. Это можно проиллюстрировать отрывком из письма одного заключенного:

Когда чалили в пульманы баланы, из-за одного шланга покурочил богоны. В живодерне шамовка была в норме, мандра и рассыпуха всегда были в гараже. Заварганивали грузинским веником деготь, имели и дурь женатую, и косячок. Здесь *чалить* — погружать, *пульман* — вагон, *балан* — бревно, *шланг* — дурак, *лентяй*, *покурочить* — поломать, *покалечить*, *богоны* — ноги, *живодерня* — хирургическое отделение в больнице, *мандра* — хлеб, продукты, *рассыпуха* — чай, *гараж* — тумбочка, *заварганить* — заварить, *грузинский веник* — низкосортный чай, *деготь* — крепкий чай, *чифирь*, *дурь женатая* — гашиш с табаком, *косячок* — сигарета с гашишем. При внешней экзотичности словарь арго, по существу, небогат.

Как и другие разновидности разговорного языка, арго используется в художественной литературе для более яркого изображения описываемой среды, для языковой характеристики персонажей. Например, в языковую ткань повести А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» естественно вплетаются элементы блатного, тюремного и лагерного арго:

Испыток не убыток, не попробовать ли в санчасти *косануть*, от работы на денек освободиться?;

<...> На столбе была прибита фанерная дощечка, и на ней карандашом химическим написаны все, кому сегодня посылка.

На бумаге в лагере меньше пишут, а больше — на фанере. Она как-то тверже, вернее — на доске. На ней и *вертухай* и нарядчики счет головам ведут. А назавтра соскоблил — и снова пиши. Экономия.

Кто в зоне остается, еще так *шестерят*: прочтут на дощечке, кому посылка, встречают его тут, на линейке, сразу и номер сообщают. Много не много, а сигаретку и такому дадут.

Но Цезарь уже сидел у себя на нижней койке и *гужевался* над посылкой.

Электросварщик из 20-й бригады рывкнул:

— Эй, *фитиль*! — и запустил в них валенком.

— Ще-восемьсот пятьдесят четыре! — прочел Татарин с белой латки на спине черного бушлата.— Трое суток *кондея с выводом*!

Здесь *косить*, *косануть* — воспользоваться, присвоить что-либо вопреки установленным правилам, *закосить* день — суметь не выйти на работу; *вертухай* — надзиратель; *шестерить* — услуживать лично кому-либо, *шестёрка* — кто держится в услугах; *гужеваться* — разбирать, рассматривать, пользоваться не торопясь, со смаком; *фитиль* — доходяга, сильно ослабевший человек; *кондэй* — карцер, *кондей с вы́водом* — карцер с выводом днем на работу.

§ 33. Сленг. Наряду с французскими по происхождению словами «жаргон» и «арго», в последнее время получило распространение заимствованное из английского слово сленг (sleng). Надо отметить, что в употреблении слов *жаргон*, *арго*, *сленг* в качестве терминов нет строгой последовательности и однозначности, как нет резких границ между обозначаемыми этими словами явлениями.

§ 34. Просторечие. Если территориальные и социально-профессиональные диалекты связаны с так или иначе ограниченными группами людей, то просторечие имеет более широкие и менее определенные границы употребления и характеризуется главным

образом эмоциональной окраской. Первоначально просторечием называли именно простую речь (в том числе и литературную) в отличие от красноречия — речи подчеркнуто изысканной, усложненной, украшенной. Как раз в этом смысле называл просторечием язык своих произведений протопоп Аввакум. Но в наши дни в это слово вкладывается иной смысл. Ученые определяют *просторечие как непринужденную и несколько грубоватую, «сниженную» разновидность разговорного употребления языка*. Просторечием называют также слова, выражения и грамматические формы, характерные для этой разновидности и имеющие оттенок развязности, грубоватости (блямба, буча, вертихвостка, взаправду, захлеб, вихлять, неотесанный человек, он дерг его за рукав и т. п.). Для просторечия не показательны те или иные черты территориальных диалектов, оно свойственно главным образом жителям городов. Поэтому его называют массовой (т. е. не замкнутой в пределах какой-либо одной категории людей) городской речью, массовым городским языком. В литературе просторечие используется для языковой характеристики персонажей, а в авторском языке — как средство особой выразительности (иронии, шутливой или отрицательной оценки и т. п.). Например:

Петр Матвеевич вдруг углядел, что окна школы светятся для такого вечернего времени довольно неестественно: все до одного и ярко. Обычно в такое время — ну, одно там, два горят, там, где на скрипочке играют, либо на пианино бренькают, или еще — разевают рот, а через стекло-то и не слышно, что за песня из него льется.

Любопытствуя, Петр Матвеевич напялил очки и обнаружил близ двери, на белом бумажном листе следующий рукописный текст:

Электронный баян
играет Куджепов
Произведения классики
и советских композиторов
билеты продаются

— Билеты продаются! — протянул Петр Матвеевич. И сплюнул в сердцах: — Это ж надо такую чуму придумать — электронный баян! Совсем с ума съехали! (Е. Попов. «Электронный баян»).

§ 35. «Общий» разговорный язык. «Общий» разговорный язык характеризуется только теми указанными выше признаками, которые отличают разговорный язык от литературного. «Общий» разговорный язык сложился в городской среде, где смешивались и стирались черты территориальных диалектов. Поскольку «общий» разговорный язык явно лишен диалектных особенностей и в этом смысле противостоит диалектам, многие ученые определяют его как «разговорный стиль литературного языка». Однако, в силу принципиальных отличий разговорного языка от литературного, «общий» разговорный язык настолько отличен от стилей литературного языка, что ставить его в один ряд с ними нельзя.

§ 36. Главнейшие разновидности литературного языка. Главнейшими разновидностями литературного языка являются функциональные стили и язык художественной литературы («художественный стиль»). Функциональные стили, как уже упоминалось, выделяются в соответствии с их употреблением (функционированием) в определенных сферах человеческой деятельности, а также в соответствии с реализуемыми функциями (назначением) языка. Большинство ученых сходятся в том, что в современном русском литературном языке существуют три функциональных стиля: официально-деловой, научный и публицистический. Поскольку сферы употребления стилей обширны, функции широки, а виды текстов, в которых представлены стили, различны, внутри функциональных стилей выделяются «подстили». В самом сжатом виде типичные свойства функциональных стилей (охватывающие и свойства соответствующих «подстилей») изложены ниже.

§ 37. Официально-деловой стиль. В сфере правовых отношений употребляется официально-деловой стиль. В этом стиле реализуются ин-

формативная (сообщение) и волюнтаристическая (поведение, воздействие) функции языка. Он выступает в письменной форме и имеет «подтипы»: законодательный, административно-канцелярский, дипломатический. Общие черты официально-делового стиля, определяемые единством содержания и языковой формы текстов официально-делового типа, следующие: 1) долженствующе-предписующий характер построения текста, 2) точность, не допускающая интолкования (однозначность), 3) «неличный характер», «обезличенность», 4) стандартизованность, стереотипность построения текста (о деловых бумагах говорят, что они составляются, а не пишутся). В качестве образца официально-делового стиля приведем одну из статей Закона Российской Федерации «Об образовании» (1992):

Статья 2. Принципы государственной политики в области образования

Государственная политика в области образования основывается на следующих принципах:

- а) гуманистический характер образования, приоритет общечеловеческих ценностей, жизни и здоровья человека, свободного развития личности. Воспитание гражданственности и любви к Родине;
- б) единство федерального культурного и образовательного пространства. Защита системой образования национальных культур и региональных культурных традиций в условиях многонационального государства;
- в) общедоступность образования, адаптивность системы образования к уровням и особенностям развития и подготовки обучающихся, воспитанников;
- г) светский характер образования в государственных, муниципальных образовательных учреждениях;
- д) свобода и плюрализм в образовании;
- е) демократический, государственно-общественный характер управления образованием. Автономность образовательных учреждений.

В официально-деловом стиле почти нет места для проявления авторской индивидуальности. Официально-деловой стиль очень замкнут, малопроницаем для других стилей. Но сам (точнее — типичные для

ного слова и выражения) активно проникает в различные сферы общения, в другие стили и в разговорный язык. «Экспансия» официально-делового стиля вызывает справедливые протесты общественности. Но надо иметь в виду, что осуждения заслуживает не сам по себе официально-деловой стиль, а его неуместное употребление.

§ 38. Научный стиль. В сфере научной деятельности употребляется научный стиль. В этом стиле реализуются информативная и воздействующая (доказательство) функции языка. Он выступает главным образом в письменной форме, но может выступать и в устной (лекция, доклад). В научном стиле выделяются «подстили»: собственно научный, научно-учебный, научно-популярный. Общие черты научного стиля, определяемые единством содержания и языковой формы текстов научного типа, следующие: 1) отвлеченность и обобщенность, 2) подчеркнутая логичность (последовательность, связность) изложения, 3) точность. В научном стиле допустима образность, поскольку словесные образы помогают выражению понятий, и экспрессивность, эмоциональность, поскольку она помогает убеждению, доказательству. Научный стиль не подавляет авторской индивидуальности: одни ученые пишут сложнее, другие проще, одни пристрастны к специальной терминологии, другие стремятся выразить свою мысль общеизвестными словами, одни избегают образности и эмоциональности, другие охотно к ним прибегают и т. п. В качестве образца научного стиля приведем отрывок из статьи Л. В. Щербы «Безграмотность и ее причины»:

В самом деле, ведь совершенно ясно, что если все будут писать по-разному, то мы перестанем понимать друг друга. Значит, смысл и ценность орфографии в ее единстве. Чем идеальнее это единство, тем легче взаимопонимание. Эти общие соображения вполне подтверждаются исследованием процесса чтения. Для полной успешности этого процесса необходимо, чтобы мы как можно легче узнавали графические символы, чтобы как можно легче возникали связанные с ними ассоциации. Все непривычное — непривычные

очертания букв, непривычная орфография слов, непривычные сокращения и т. п. — все это замедляет восприятие, останавливая на себе наше внимание. Всем известно, как трудно читать безграмотное письмо: на каждой ошибке спотыкаешься, а иногда и просто не сразу понимаешь написанное. Грамотное, стилистически и композиционно правильно построенное заявление на четырех больших страницах можно прочесть в несколько минут. Столько же времени, если не больше, придется разбирать и небольшую, но безграмотную и стилистически беспомощную расписку.

Писать безграмотно — значит посягать на время людей, к которым мы адресуемся, а потому совершенно недопустимо в правильно организованном обществе.

Научному стилю не свойственна замкнутость, он не отгорожен ни от официально-делового и публицистического стилей, ни от языка художественной литературы и разговорного языка.

§ 39. Публицистический стиль. В сфере политико-идеологических, общественно-экономических и культурных отношений употребляется публицистический стиль. В нем реализуются информативная и воздействующая функции языка. Это сближает публицистический стиль с научным и даже с официально-деловым. Но в публицистическом стиле информативная и воздействующая функции имеют свою специфику. Информация, во-первых, предназначена не для узкого круга специалистов, а для широких слоев общества, во-вторых, должна доводиться до адресата быстро, оперативно. Воздействие направлено не только на разум, но и на чувства адресата. В публицистическом стиле выделяются «подстили»: газетно-публицистический, радиотележурналистский, ораторский. Как видно из перечня «подстилей», публицистический стиль может выступать в письменной и устной формах. Общие черты публицистического стиля, определяемые единством содержания и языковой формы текстов публицистического типа, следующие: 1) экспрессивность, определяемая требованием воздействия на массового читателя, 2) стандарт, определяемый требованием быстроты распространения инфор-

мации. Многие ученые полагают, что без стандарта невозможно было бы обеспечить оперативность передачи сообщений, а потому он не является отрицательным качеством публицистического стиля. Под стандартом понимается устойчивый и воспроизводимый оборот (контекст), обладающий четким значением и экономно выражающий содержание (*переход к рынку, антикризисная программа, меры по социальной поддержке населения, социальная политика государства, поиски компромисса, акционирование предприятий, приватизация государственной и муниципальной собственности и т. п.*). Исследователи публицистического стиля предлагают отличать от стандарта штамп, который представляет собой «стертое», «изношенное» выражение (*кубок получил прописку в Москве, этажи шагают вверх и т. п.*). Но отделим ли стандарт от штампа в такой, например, фразе: *Точное следование российскому законодательству подводит прочную основу под процесс приватизации, который набирает темпы* («Известия» от 27.11.92)? Как пример публицистического стиля приведем отрывок из статьи Ф. Бурлацкого «Русский государь», опубликованной в «Независимой газете» от 21.01.94:

Путеводной нитью в лабиринте сознания и подсознания будет для меня работа русского физиолога, лауреата Нобелевской премии Ивана Павлова <...> «О русском уме». <...>

Павлова интересует не сознание масс — невежественное и непробудившееся, — а ум интеллигентного человека. Ибо «то, что произошло сейчас в России, есть, безусловно, дело интеллигентного ума, массы же сыграли совершенно пассивную роль».

Я мог бы сказать абсолютно то же самое о нашем времени. Хотя немалое значение имела новая процедура выборов политических руководителей, хотя толпы народа нередко выходят на улицы, участвуют в митингах и демонстрациях, перестройка и реформация — в основном (или даже исключительно) дело интеллигенции. Не случайно такую огромную роль играют печать и телевидение. Тот, кто контролирует средства массовой информации, — фактически направляет политический процесс. А контролирует их по-прежнему власть.

Публицистический стиль играет заметную роль в системе разновидностей современного русского языка. Он открыт для элементов официально-делового и научного стилей, в нем находят применение разговорные способы выражения и нередко используются художественные средства (в частности, образность). Несмотря на большой удельный вес стандарта, в публицистическом стиле может проявляться авторская индивидуальность. Занимая промежуточное положение между научным стилем и языком художественной литературы, публицистический стиль оказывает заметное влияние на обе эти разновидности современного русского языка.

§ 40. Язык художественной литературы. Самое своеобразное явление в системе разновидностей русского языка представляет язык художественной литературы. Поскольку в языке художественной литературы свободно используются элементы из территориальных и социально-профессиональных диалектов и просторечия, т. е. из нелитературных разновидностей языка, некоторые ученые считают, что язык художественной литературы шире литературного языка. Но большинство справедливо полагают, что дело не в составе языковых единиц, а в сферах употребления и в объеме функций, которые у литературного языка во всей совокупности его разновидностей, конечно, шире, чем у языка художественной литературы. Поэтому наиболее распространенной (и правильной) является точка зрения, согласно которой язык художественной литературы «входит в литературный язык», представляет собой одну из его разновидностей, но разновидность очень важную. В. В. Виноградов писал: «В сущности, язык художественной литературы, развиваясь в историческом контексте литературного языка народа и в тесной связи с ним, в то же время как бы является его концентрированным выражением».

Но и те, кто признает язык художественной литературы одной из разновидностей литературного языка, оценивают эту разновидность неоднозначно. Одни считают, что язык художественной литературы, как имеющий свою сферу употребления —

художественную литературу и свою функцию — эстетическую, можно поставить в один ряд с функциональными стилями и, следовательно, можно употреблять термин «художественный стиль». Другие предпочитают говорить не о художественном стиле, а о языке художественной литературы как о явлении более широком и разнообразном, в истории культуры более значимом, чем функциональные стили, к тому же могущем иметь в своем составе элементы, почерпнутые из любого функционального стиля. Доводы сторонников художественного стиля логичны, но все же в историко-культурном, филологическом плане предпочтительнее говорить о языке художественной литературы.

В дальнейшем мы будем говорить преимущественно именно об этой разновидности русского литературного языка, а пока ограничимся сделанными выше краткими замечаниями.

Вопросы и задания

1. Прочитайте статью А. С. Пушкина «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова». Что говорит Пушкин о русском языке как материале словесности?
2. Назовите группы славянских языков и языки, входящие в каждую из групп.
3. Какой язык мы называем старославянским?
4. Назовите главные особенности образования древнерусского литературного языка.
5. Каковы были главные особенности развития русского языка «в народе» и «в книге»?
6. Расскажите о роли Пушкина в истории русского литературного языка.
7. Дайте определения строя и употребления языка с примерами.
8. В чем заключается соотносительность средств и способов языкового выражения? Подберите произведения или отрывки из произведений, в которых одна тема выражалась бы различными словесными средствами (см. § 14).
9. Чем различаются грамматическое и стилистическое изучение языка?

10. Что такое стиль как явление словесности? Дайте определение языкового стиля.
11. В чем заключается главное различие между разговорным и литературным языком?
12. Назовите главные особенности разговорного языка.
13. Назовите главные разновидности разговорного языка.
14. Каково диалектное членение русского языка?
15. Назовите главные особенности литературного языка.
16. Назовите главные разновидности литературного языка.



Глава 2. Стилистические возможности языковых средств



§ 41. Понятие стилистических возможностей языковых средств. При употреблении языка составляющие его элементы — языковые единицы — выступают как средства выражения определенного содержания и потому могут называться языковыми средствами (см. § 13).

Многие языковые средства имеют близкие значения, но различаются оттенками смысла (*быстрота — скорость, шли лесом — шли по лесу, он веселый — он весельчак*) или эмоционально-экспрессивной (фр. *émotion* — волнение, возбуждение; лат. *expressio* — выразительность, сила проявления чувств, переживаний) окраской, содержащей в себе элемент оценки обозначаемого явления (*наказание — кара — нагоняй, нахлобучка, взбучка; упрекать — порицать, корить — попрекать, пенять, шпынять, есть поедом, тыкать в глаза*). Некоторые языковые средства обозначают одни и те же предметы, но принадлежат различным сферам общения, соотнесены с определенными разновидностями употребления языка (сравним, например, употребляемые в разговоре слова *бюллетень, больничный листок* или просто *больничный* и официальное название этого документа — *листок временной нетрудоспособности*).

В силу многообразия значений, оттенков значений и эмоционально-экспрессивной окраски в языковых средствах заключены возможности их целенаправленного употребления, рассчитанного на определенное воздействие на читателя или слушателя. Эти возможности называют обычно стилистическими возможностями языковых средств. При этом определение «стилистические» выступает в широком значении — «связанные с языковым употреблением» (см. § 15). Наибольшие стилистические возможности заключены в словарном составе (лексике) и фразеологии русского языка. Богатыми и синтаксис. Меньшими стилистическими возможностями располагает морфология.

Слова и устойчивые сочетания слов

§ 42. Многозначность слова. Во «Введении» мы говорили, что слово *слово* имеет различные значения. Свойство слова иметь не одно, а несколько значений, т. е. обозначать не одно, а несколько явлений действительности, называется многозначностью или полисемией (греч. *poly* — много, многое + *sema* — знак). Многозначные слова могут иметь от двух до нескольких десятков значений. Так, четырехтомный академический «Словарь русского языка» указывает на два значения слова *великолепный*: 1) роскошный, отличающийся пышной красотой (*великолепный дворец*) и 2) прекрасный, превосходный, отличный (*великолепный организатор*). А вот у глагола *идти* отмечено 27 значений! Да еще внутри многих значений отмечены «оттенки значений».

Различные значения слова могут принадлежать различным сферам употребления языка. Например, во фразе *Идти из кино домой* (т. е. передвигаться, ступая ногами) представлено общераспространенное значение глагола *идти*, а во фразе *Идти из Одессы в Марсель* (т. е. плыть на судне) выступает значение глагола *идти*, свойственное профессиональной среде моряков. В общем употреблении *предки* — это поколения, жившие задолго до настоящего времени, или старшие родственники по восходящей линии,

оценку более предмета, правдоки. А в художественном жаргоне «художественности». Подобные случаи расхождения значения слова могут служить средством языковой характеристики персонажей или средним изображением определенной среды.

Неожиданным столкновением различных значений слова достигается комический эффект:

Мы спорили
О смысле красоты,
И он сказал с наивностью младенца:
— Я за искусство левое. А ты?
— За левое...
Но не левее сердца.

(В. Федоров)

Многозначность слова может быть использована и для решения других, более сложных художественных задач. В частности, может играть важную роль в построении сюжета, развитии событий, раскрытии характеров. В начале «Тамани» М. Ю. Лермонтова происходит такой диалог между десятником и рассказчиком:

«Есть еще одна фатера,— отвечал десятник, почесывая затылок: — только вашему благородию не понравится, там нечисто». — Не поняв точного значения последнего слова, я велел ему идти вперед. <...>

Рассказчик подумал, что в предлагаемом ему жилье грязно, неопрятно, а десятник хотел сказать, что там происходит что-то странное, непонятное, творятся какие-то темные дела, которые, наверно, не обходятся без колдовства и участия нечистой силы. В повествовании о последующих происшествиях раскрывается, что и как было «нечисто» в «небольшой хате на самом берегу моря», где волею судьбы оказался «странствующий офицер с подорожной по казенной надобности».

§ 43. Омонимы. Значения многозначных слов в большей или меньшей степени связаны между собой. Но есть одинаково звучащие слова, значения которых настолько различны, что их нельзя считать значениями одного слова, а можно рассматривать только как значения разных слов. Такие оди-

§ 44. **Синонимы.** Из всех лексических средств наибольшими стилистическими возможностями обладают синонимы (греч. *syn* — вместе + *onyma*; *synonimos* — одноименный) — слова, близкие по значению, например: *смотреть* — *глядеть* — *взирать* — *глазеть* — *таращиться* — *пялиться* — *ушачиваться*. Соотносительность средств и способов языкового выражения (см. § 14) основывается в значительной степени именно на употреблении синонимов.

В специальной литературе предлагалось разделить синонимы на идеографические (греч. *idea* — понятие + *graphō*), т. е. различающиеся только по смыслу (типа *храбрый* — *смелый* — *мужественный* — *отважный* — *стойкий* — *безбоязненный*), и стилистические, т. е. различающиеся только по стилистической и эмоционально-экспрессивной окраске (типа *вкушать* — *кушать* — *есть* — *лопать*, *трескать*, *жрать*). Но такое деление слишком условно. В реальном употреблении почти все синонимы в той или иной степени различаются и по значению, и стилистически.

Существуют разные точки зрения и по поводу того, какова должна быть степень близости значений слов, чтобы эти слова можно было считать синонимами. Издавна высказывалось крайнее мнение, что синонимами можно считать только «одно и то же значащие слова». Однако правильное понимать синонимы как слова, сходные в главном значении, но выражающие различные оттенки этого значения. Еще Д. И. Фонвизин писал: «Уже давно решено философами, что одно и то же значащих слов нет на свете. <...> Если станем рассматривать, в чем состоит сходство синонимов, то найдем, что одно слово не объемлет никогда всего пространства и всей силы знаменования другого слова и что все сходство между ними состоит только в главной идее. Неужели многословие составляет изобилие языка? И какое было бы его дурацкое богатство, если б десять или больше слов изображали в нем одну только идею?» Н. М. Карамзин подчеркивал, что не может быть совершенно тождественных по значению слов, что «всегда имеют они между собою некоторое тонкое различие, известное тем писате-



Александр
Степанович
Грин (1880—1932)

лям, которые владеют духом языка, сами размышляют, сами чувствуют, а не попугаями других бывают».

Работа писателя над выбором одного слова из ряда возможных от читателя скрыта. Только из черновиков Пушкина мы можем узнать, что, например, во фразе из «Станционного смотрителя»: *Да нет, от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать* — сначала было *от беды не убережешься*, потом — *не остережешься* и только после этих вариантов появилось *не отбожишься*.

Однако выбор одного, самого подходящего, незаменимого в данном случае слова из ряда синонимов может быть специально «раскрыт» автором, использован как выразительный художественный прием. Такой прием можно видеть, например, в булгаковском гротескно-сатирическом изображении скандального финала «сеанса черной магии» в романе «Мастер и Маргарита»:

А тут еще кот выскочил к рампе и вдруг рявкнул на весь театр человеческим голосом:

— Сеанс окончен! Маэстро! Урежьте марш!!

Ополоумевший дирижер, не отдавая себе отчета в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то невероятный, ни на что не похожий по развязности своей, марш.

Совсем в ином, романтическо-лирическом ключе раскрывает А. Грин в феерии «Алые паруса» сущность подлинно алого цвета и тем самым объясняет, почему именно этот цвет нужен был для парусов:

Роясь в легком сопротивлении шелка, он различал цвета: красный, бледный розовый и розовый темный; густые закипи вишневых, оранжевых и мрачно-рыжих тонов; здесь были оттенки всех сил и значений, различные в своем мнимом родстве, подобно словам

«очаровательно» — «прекрасно» — «великолепно» — «совершенно»; в складках таились намеки, недоступные языку зрения, но истинно алый цвет долго не представлялся глазам нашего капитана... Наконец, один цвет привлек обезоруженное внимание покупателя... Этот совершенно чистый, как алая утренняя струя, полный благородного веселья и царственности цвет являлся именно тем гордым цветом, какой разыскивал Грэй. В нем не было смешанных оттенков огня, лепестков мрака, игры фиолетовых или лиловых намеков; не было также ни синевы, ни тени, ничего, что вызывает сомнение. Он рдел, как улыбка, прелестью духовного отражения.

В «Словаре синонимов русского языка» З. Е. Александровой к слову *алый* сделана помета «см. *красный*», а к слову *красный* даны такие синонимы: *багровый, багряный, алый, пунцовый, пурпурный, пурпуровый, рдяный, огненный, огневой, пламенный, рубиновый, коралловый, кровавый, кумачовый, карминный; кармазинный, червонный* (уст.). В словарном отношении этот синонимический ряд представлен достаточно полно и точно. Но вот в художественном, поэтическом тексте возникает задача показать не общность, а различия в оттенках «всех сил и значений» красного цвета, подчеркнуть их «мнимое родство». Для кого-то все оттенки красного совпадают в понятии «красный», а для поэта они столь же различны по впечатлению, по вызываемым образам, как и слова *очаровательно — прекрасно — великолепно — совершенно*. Грэй отвергает смешанные оттенки огня, лепестков мрака, игру фиолетовых или лиловых намеков, синеву и тень — все, что «вызывает сомнение». Он находит именно алый цвет — чистый, полный благородного веселья и царственности, гордый, рдеющий, как улыбка, «прелестью духовного отражения». Можно сказать, что в приведенном отрывке раскрывается «символика цвета» в ее словесном выражении.

§ 45. Антонимы. Наряду со словами, близкими по значению, в языке есть слова, противоположные по значению, — анто́нимы (греч. *anti*... — приставка, обозначающая противоположность + *ónyma*). Например: *верх — низ, день — ночь, умный — глу-*

глубоко грустно, брате давать, надо
быть терпеть.

Многозначные слова могут иметь антонимы, относящиеся к их различным значениям. Так, если *глубокий* мы употребляем в значении «имеющий большую глубину» (*глубокий пруд*), то антонимом к этому значению будет *мелкий* (*мелкий пруд*), а если *глубокий* употребляем в значении «содержательный, серьезный, основательный» (*глубокие знания*), то антонимом будет *поверхностный* (*поверхностные знания*). Еще примеры: *грубый материал* — *мягкий материал*, *грубый голос* — *нежный голос*, *грубая отделка* — *изысканная отделка*, *грубый человек* — *ласковый человек*; *густой лес* — *редкий лес*, *густой чай* — *жидкий чай*, *густой голос* — *тонкий голос*.

Антонимы обычно обозначают противоположные проявления одной сущности (например, *день и ночь* — противоположное время суток, *дешево и дорого* — противоположная оценка стоимости чего-либо и т. д.), поэтому часто используются для характеристики человека или того или иного явления. Антонимы нередко являются смысловым ядром пословиц, например: *Вместе тесно, а врозь скучно*; *По одежке встречают, а по уму провожают*; *Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается*; *На грубое слово не сердись, а на ласковое не сдавайся* и т. п.

На употреблении антонимов построено знаменитое описание внешности Павла Ивановича Чичикова: *В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод*. С помощью антонимов хорошо раскрывается и характер, внутренняя сущность человека. Например:

Он был какой-то для всех подходящий. И такой, и этакый, и с теми, и с этими, и не злой, и не добрый, и не очень жадный, и не очень уж щедрый, и не то чтобы *осьминог*, и не совсем *оглоед*, и не трусливый, и не смельчак, и вроде бы не хитрец, и в то же время не простофиля... Он был совершенно *никакой*, Вадик Батон. (Ю. Трифонов)

§ 46. Паронимы. Есть еще одна группа слов, в название которой входит часть -онима: паронимы (греч. пара - возле, при). Это слова, близкие по звучанию (не путайте со словами, тождественными по звучанию, — омофонами), но различные по значению.

Существует точка зрения, согласно которой паронимами можно считать только слова однокоренные, типа *адресат — адресант, геройский — героический, надеть — одеть, освоить — усвоить, остатки — останки, представить — предоставить, проводить — производить, ступня — ступень* и т. п. Но распространена и другая точка зрения, согласно которой к паронимам можно отнести не только однокоренные, но и любые сходно звучащие слова, т. е. слова типа *апелляция — операция, действенный — девственный* и т. п. Мы примем второе, более широкое понимание паронимов.

Употребление паронимов в пределах небольшого высказывания или отрезка текста создает выразительные созвучия, которые подчеркивают своеобразие смысловых отношений между словами. На использовании паронимов построены многие пословицы:

Всякому пальчику по чуланчику; В море туманы, в мире обманы; Играл в дуду — не скажут, рыдал в пир — не плачут; Либо полковник, либо покойник; Метил в ворону, а попал в корову; Мирская молва что морская волна; Наш пострел везде поспел; Поле-то с угодом, а слово-то с уговором; Рыба в реке — не в руке; Тогда будет досуг, когда вон понесут; Чужой рот не огород, не затворишь ворот и многие другие.

Нередко прибегают к паронимам и поэты. Например:

Сибиряки! Молва не врет, —
Хоть с бору, с сосенки народ,
Хоть сборный он, зато отборный. <...>

(А. Твардовский)

Певец из Рязани,
Любимец России.
Писал он про сани,
Про звоны осины,

Про сон в Хороссане.
А тут — Хиросима...
Душа не беднее
У нас, современных,

.....
Она безгранична —
Вобрала
И сани,
И звоны осины,
И день в Хороссане,
И тень Хиросимы.

(М. Львов)

Выступая как одно из выразительных средств русского языка, паронимы в то же время являются одним из источников трудностей словоупотребления. Чтобы правильно употреблять паронимы, надо знать их точные значения. Эти значения указаны в различных словарях и справочниках. Тем не менее не только в разговорном, но и в литературном языке ошибки в использовании паронимов нередки. Знаете ли вы, например, разницу в значениях слов *бесталанный* и *бесталантный*? Второе из этих слов значит «не имеющий таланта, лишенный таланта». Это ясно. А вот народно-поэтическое слово *бесталанный* к таланту отношения не имеет и значит «несчастный, неудачливый» (тюркск. талан — счастье, удача, судьба).

А умеете ли вы правильно употреблять слова *надеть* и *одеть*? Наверняка знаете, что надо их различать, но вполне возможно, что говорите и пишете *одеть пальто, одеть очки* и т. п. А это не просто неправильно, это неинтеллигентно. Существует много рекомендаций (иногда довольно пространных и сложных), когда надо употреблять глагол *надеть* (*надевать*) и когда *одеть* (*одевать*). Запомните, пожалуйста, хотя бы самое простое (пусть и не вполне исчерпывающее) правило. *Надеть* употребляется, когда речь идет о действии, направленном на его производителя (*надеть рубашку, пальто, чулки, носки, ботинки, шляпу, очки* и т. п.), а также в конструкциях с предлогом *на* (*надеть пальто на ребенка, надеть чехлы на кресла* и т. п.). А *одевать* употребляется, когда действие направлено на

другое лицо или предмет, обозначенные прямым дополнением (*одеть ребенка, одеть больного одеялом, одеть дочь в новое платье, одеть сестру по моде* и т. п.). Поможет вам и схема управления этих глаголов:

надеть что? надеть что на кого, на что?

одеть кого, что? одеть кого, что чем?

одеть кого, что во что? одеть кого, что как?

Если вы услышите или прочтете что-нибудь вроде *Сергей одел модную куртку*, знайте, что это неправильно. А если прочтете где-нибудь, что такое употребление допустимо, — не верьте. Это не что иное, как бескультурье и неуважение к русскому языку.

§ 47. Архаизмы, историзмы, неологизмы. Язык непрерывно развивается. Изменения происходят на всех ярусах языкового строя. Изменяется и словарный состав языка. С точки зрения исторического развития можно выделить слова устаревшие — *архаизмы* (греч. *archaios* — древний) и новые — *неологизмы* (греч. *néos* — новый + *lógos* — слово). Поскольку слова и выходят из употребления, и входят в употребление постепенно, вопрос о том, стало ли уже какое-то конкретное слово архаизмом или можно ли еще считать какое-то конкретное слово неологизмом, решается не всегда просто. Но само по себе существование архаизмов и неологизмов не вызывает сомнений.

Архаизмами обычно считаются слова, которые в современном употреблении оказались полностью или в большинстве случаев вытесненными другими словами, обозначающими те же понятия. Так, к архаизмам можно отнести слова *гонитель, изрядный, комедиант, особливо, рачительный, сей, токмо, тщетный, чужестранец* на том основании, что в современном языке в их роли, как правило, выступают слова *преследователь, отличный, актер, особенно, заботливый, этот, только, напрасный, иностранец*.

От архаизмов надо отличать *историзмы* — слова, обозначающие понятия минувших эпох,

не свойственные современной действительности. Если архаизмами слова становятся постепенно, медленно, то историзмами могут стать быстро — в результате изменений в государственном устройстве, экономике, технике и т. п. После Октябрьской революции стали историзмами такие, например, слова, как *гимназия, городской, губернатор, гувернер, департамент, лицей, министр, министерство, полиция, столоначальник* и многие другие. Однако последующие перемены в нашей стране привели к тому, что некоторые из этих слов вновь стали отражать современные понятия: сначала *министр и министерство*, а затем и *гимназия, губернатор, лицей, департамент, полиция, городской*.

Архаизмы и историзмы используются в научных трудах по истории, а также в художественных произведениях на исторические темы, где служат выразительным средством, способствуют достоверному изображению эпохи. Например, в поэме Д. Кедрина «Зодчие»:

А как храм освятили,
То с посохом,
В шапке монашьей,
Обошел его царь —
От подвалов и служб
До креста.
И, окинувши взором
Его узорчатые башни,
— *Лепота!* — молвил царь.
И ответили все: — *Лепота!*

Здесь по размеру подошло бы и современное слово *красота*, но поэт предпочитает слово, употреблявшееся в описываемое время. В поэме «Зодчие» есть еще архаизмы (*вельми* — очень, *сей, зане* — потому что, *зело* — очень, *тать* — вор, *бато́г* — палка, трость) и историзмы (*смерд* — в данном случае простолюдин, незнатный человек, *кружало* — кабак, *правеж* — принуждение к уплате долгов путем наказания батогами, *дьяк* — государственный чиновник).

Неологизмы возникают в языке для обозначения новых предметов или выражения новых понятий. Новые слова, закрепившись в языке, став обще-

употребительными, привычными, перестают быть неологизмами. Например, распространение в русском языке слов *благодетельность, достопримечательность, картинный, личность, ответственность, отношение, промышленность, сосредоточить, усовершенствовать* и ряда других связано с деятельностью Н. М. Карамзина. Значит, в конце XVIII — начале XIX в. эти слова были неологизмами, а теперь, конечно, ими не являются. Четкой границы между неологизмами и «не неологизмами» нет.

Различаются неологизмы лексические и семантические. К лексическим неологизмам относятся слова вновь образованные (*безразмерный, вживлять, внеземной, всепогодный, звездолет, стеклоткань, судьбоносный* и т. п.) или заимствованные (*бартер, имидж, консенсус, менеджер, спонсор* и т. п.). Семантические неологизмы — это новые значения ранее известных слов (*бомбардир* — результативный нападающий в футболе или хоккее, *морж* — любитель зимнего купания, *развязка* — на автодорогах и т. п.).

Наряду с общеязыковыми неологизмами образуются так называемые индивидуально-стилистические, или окказиональные (лат. *occasionalis* — случайный), неологизмы. Они создаются авторами как выразительные средства в определенных контекстах и не рассчитаны на распространение и закрепление в общем языковом употреблении. Например, у Маяковского:

Прямо
 перед мордой
 пролетает вечность —
бесконечночасый распустила хвост.

Или еще у него же:

Перья-облака,
 закат **расканарейте!**

§ 48. Славянизмы. На протяжении своей истории русский язык взаимодействовал с другими языками. Особое значение имело взаимодействие русского языка со старославянским. Оказав серьез-

ное воздействие на формирование древнерусского литературного языка (см. § 8, 9), старославянский язык явился одним из источников обогащения словарного состава русского языка. Пришедшие в русский язык из старославянского слова называют славянизмами (или старославянизмами).

Часть славянизмов имеет определенные фонетические и словообразовательные признаки. Главными фонетическими признаками старославянизмов являются: так называемые неполногласные сочетания *ра, ла, ре, ле* между согласными в соответствии с русскими полногласными сочетаниями *оро, оло, ере, оло* (*врата — ворота, глас — голос, брег — берег, млеко — молоко*); начальные сочетания *ра, ла* перед согласными в соответствии с русскими сочетаниями *ро, ло* (*равный — ровный, локоть — локоть*); сочетание *жд* и *щ* (из [ш'т']) в соответствии с русскими звуками *ж* и *ч* (*чуждый — чужой, освещение — свечение*); начальный *е* в соответствии с русским начальным *о* (*един — один*). К словообразовательным признакам славянизмов относятся неполногласные приставки *пре-, пред-, чрез-* (*преступить, предвестник, чрезмерный*); приставка *из-* (*ис-*) выделительного значения в соответствии с русской приставкой *вы-* (*излить — вылить, изгнать — выгнать*); приставка *воз-* (*вос-*) в соответствии с русской приставкой *за-* (*возгореться — загореться, возгордиться — загордиться*); приставка *низ-* (*нис-*) в соответствии с русской приставкой *с-* (*низвергнуть — свергнуть, ниспадать — спадать*). В ряде случаев словообразовательными признаками славянизмов выступают также суффиксы существительных *-ствие* (*странствие, шествие*), *-знь* (*жизнь, приязнь*), *-ыня* (*гордыня, святыня*). Старославянскими по происхождению являются суффиксы причастий *-ущ-, -ющ-, -ащ-, -ящ-*.

Ориентируясь на указанные признаки, мы можем с уверенностью утверждать, что, скажем, слово *хлад* (например, у Пушкина: *Дохнул осенний хлад...*) — славянизм. А если перед нами слово *хладокомбинат*? Можно ли его считать славянизмом? Некоторые ученые полагают, что не только можно, но и должно: ведь в этом слове есть несомненный признак славянизма — неполногласное сочетание *ла* между соглас-

ными. Однако другие ученые резонно возражают, что слова типа *хлагокомбинат, предвыборный, резонирующий* и т. п. нельзя считать славянизмами (старославянизмами!), поскольку их не было в старославянском языке. Они образованы с использованием старославянских элементов, но в новое время. Вторая точка зрения убедительнее.

Кроме славянизмов, имеющих те или иные формальные признаки, есть и славянизмы, таких признаков не имеющие. Их называют лексическими славянизмами. Они определяются путем историко-лингвистических разысканий. Это, как правило, слова, обозначающие отвлеченные понятия: *истина, коварный, мечта* (видение, призрак), *обличить, порок, совесть, страсть* (страдание), *суета, таинство* и т. п.

Будучи заимствованными из книжного языка, из текстов преимущественно религиозного и морально-этического содержания, славянизмы во многих случаях сохранили в русском языке оттенок книжности, возвышенности, торжественности: *благо, бремя, воплощение, грядущее, облекать, предтеча, предубеждение, провозгласить, расторгнуть, созидание* и т. п. Но некоторые славянизмы полностью утратили свой книжный характер, стали нейтральными словами в русском языке: *власть, враг, вред, время, главный, нужда, овощи, среда, храбрый* и др. При этом соответствующие русские варианты этих слов или перестали быть общеупотребительными (*ворог, веред, верема, нужда, середя, хоробрый*), или имеют другие значения (*власть — волость, главный — головной*).

Многие славянизмы в конце XVIII — начале XIX в. вошли в состав так называемой поэтической лексики, о которой речь будет в § 56.

§ 49. Заимствованные слова. Кроме славянизмов, в русском языке имеются и другие заимствованные слова. Заимствование слова из другого языка — дело естественное, оно является результатом многообразных связей, которые возникают между народами, их культурой, их словесностью.

Издавна сложились связи Древней Руси с Византией, что привело к заимствованию в русский язык

ряда слов из греческого языка: *архидьякон, архимандрит, схиарх, терем, тест, дьячок, дьячок, дьячок* и др. С распространением на Руси христианства появились в русском языке греческие слова религиозной сферы: *ангел, апостол, диакон, дьячок, евангелие, епископ, игумен, идола, иерей, икона, лада, митрополит, монастырь, монах, панихида, патриарх, пономарь* и др. Христианские мужские и женские имена в большинстве своем также заимствованы из греческого языка: *Александр, Афанасий, Василий, Георгий, Дмитрий, Николай, Елена, Елизавета, Прасковья, София* и др.

В древнерусский период были заимствованы и некоторые слова из скандинавских языков: *ворвань, кнут, крюк, ларь, пуд, сельдь, ябедник, ябеда*. Скандинавскими по происхождению являются имена *Игорь, Олег, Ольга*.

Давними и продолжительными были контакты русских с тюркскими народами, что привело к усвоению русским языком ряда тюркских слов (тюркизмов): *аркан, аршин, базар, башка, башмак, буран, деньги, каблук, казна, каланча, караул, наждак, сундук, чердак, чулан* и др.

Ближайшим западным соседом России была Польша. Из польского языка пришли в русский слова *вензель, опека, особа, пекарь, писарь, сбруя, мешкать* и др. Через польский язык пришли в русский и некоторые немецкие по происхождению слова: *бляха, кухня, рисунок, рисовать*. Ряд латинских по происхождению слов, получивших распространение в большинстве западноевропейских языков, был усвоен русским языком также через посредство польского: *мизерный* (незначительный, ничтожный), *оказия, персона, презентовать* (дарить), *приватный* (частный).

Со второй половины XVII в. начинается активное усвоение русским языком так называемых европейских слов — слов из западноевропейских языков. Особенно усиливается этот процесс в петровское время, когда приходят в русский язык и закрепляются в его словарном строе такие слова, как *архив, банк, бухгалтер, вахта, ефрейтор, контракт, лагерь, нотариус, ордер, ранг, формуляр, штраф, штурм* (из немецкого языка), *армия,*

атака, багаж, барьер, бастион, батальон, билет, гарнизон, десант, команда, корпус, лафет (из французского языка), абрикос, апельсин, брюки, верфь, гавань, док, зонтик, катер, каюта, киль, рейд, рейс, рея, руль, трап, фарватер, шкипер, шлюпка (из голландского языка), бот, бриг, мичман, шхуна (из английского языка) и др. Надо сказать, что многие из приведенных слов известны не в одном, а в ряде европейских языков, являются интернациональными. Поэтому точно установить язык-источник заимствования не всегда возможно.



Александр Петрович
Сумароков
(1717—1777)

Во второй половине XVIII — начале XIX в. активно распространяются заимствования из французского языка — галлицизмы. В дальнейшем процесс освоения слов из западноевропейских языков идет непрерывно. Активен он и в наши дни.

Всякому разумному человеку ясно, что препятствовать заимствованию слов из других языков, а тем более пытаться изгнать те заимствования, которые уже укоренились в строе русского языка, — бессмысленно. Но ясно и то, что среди писателей, журналистов, ученых, общественных деятелей, педагогов могут найтись любители употреблять иностранные слова без надобности, «для пущей важности», «для красоты», а то и для того, чтобы слушателям и читателям не очень было понятно, о чем, собственно, речь. Существует, таким образом, возможность злоупотребления иностранными словами, а потому существует и проблема противодействия такому злоупотреблению.

Проблема эта явственно обозначилась еще в XVIII в. Решительно выступал против неоправданных заимствованных слов А. П. Сумароков. Но какие же именно заимствования он отвергал? А вот, например, такие: «Какая нужда говорить вместо *плоды* — *фрукты*? *вм. столовый прибор* — *столовый сервиз*? *вм. передняя комната* — *антишамбера*?

вм. комната — камера? вм. опахало — веер? вм. епанечка — мантилья? вм. верхнее платье — сюртук? вм. похлебка — суп? вм. мамка — гувернантка? <...> вм. насмехаться — мокероваться? вм. похвала — еложь? вм. кошелек — бурса? вм. уборный стол — нахтиш и тоалет? вм. переписка — корреспонденция? <...> вм. бритовщик — изломанно, фершел? вм. часть книги — том? вм. издание книги — едиция? вм. остроумие — жени? вм. рассуждение — бонсан? вм. воспитание — едюкация? вм. великолепно — манифик? вм. нежно — деликатно? вм. страсть — пассия?»

Половина из названных здесь заимствованных слов (по крайней мере в той огласовке и в тех значениях, которые указывает Сумароков) вышла из употребления, а вот другая половина осталась в русском языке, несмотря на резкий протест одного из замечательных наших писателей. Отсюда можно заключить, что заимствованные слова, которые сегодня нас раздражают и кажутся нелепыми, завтра могут стать привычными, обыденными. Многие ли из нас могут сегодня подумать, что слова *суп*, *фрукты*, *корреспонденция* и т. п. когда-то вызывали возмущение?

Заимствованные слова, освоенные русским языком, употребляются наряду с русскими словами и выступают как слова обычные, нейтральные. Но пока те или иные заимствованные слова остаются неологизмами (см. § 47), они несут на себе отпечаток необычности, экзотичности и вокруг них, как говорится, кипят страсти. Ориентируясь на западную экономику, политику и культуру, мы тянем с Запада и западные слова: *брокер*, *ваучер*, *гарант*, *гиперинфляция*, *дилер*, *конверсия*, *маркетинг*, *ноу-хау*, *презентация*, *рейтинг*, *рок-ансамбль*, *ротация*, *стагнация*, *хит-парад*, *шоу* и т. п. Одним это очень нравится, другие возмущаются. Одни кстати и некстати щебеляют новыми заимствованными словами, другие пишут по этому поводу фельетоны. Вот, например, отрывок из фельетона Т. Гармизе «От Даля вдалеке»:

Я уж не говорю о том, что в наше время можно запросто и импичмент в полном объеме слохопотать. Хотя я точно и не знаю, что это такое, но как любительнице фонетических аналогий сдается мне, что это вро-

де как кого откуда-нибудь выпихнуть. Из парламента, например. За дубовый менталитет или манкирование консенсусом. При полной стагнации собственных идей. Ну а для чего ж тогда ты, легитимный избранник народа, с этим самым в парламент прешься? Допрежь того попросил бы жену, что ли, провести над собой мониторинг на плюралистичность мышления, а уж тогда милости просим к нашему кворуму.

Что из нахлынувших в русский язык в 80—90-е годы XX в. заимствованных слов сохранится, а что исчезнет — покажет время. А вот каждому из нас полезно задуматься: уместно ли и правильно ли употребляем мы заимствованные слова? Если без какого-то заимствованного слова можно обойтись, то надо ли его употреблять? Чехов, например, когда правил свои произведения, нередко отказывался от иностранных слов, даже если это были привычные, общеупотребительные слова: *моя грусть была тем специфическим чувством — моя грусть была тем особенным чувством; усердно занимался лингвистикой — усердно занимался изучением языков; читал чрезвычайно много, но без всякой системы — читал чрезвычайно много, без всякого разбора.*

§ 50. «Макаронический» стиль. Увлечение иностранными словами может привести к тому, что в русском тексте новых заимствований будет не намного меньше, а то и больше, чем русских слов. В мемуарах Б. И. Куракина, написанных в петровское время, есть такое место:

И в ту свою бытность был инаморат в славную хорошеством одною читадинку, назывался signora Francescha Rota, которую имел за медрессу во всю ту свою бытность. И так был inamorato, что не мог ни часу без нея быть, которая коштовала мне в те два месяца 1000 червонных. И разстался с великою плачью и печалью, аж до сих пор из сердца моего тот амок не может выйти и, чаю, не выдет. И взял на меморию ея персону, и обещал к ней опять возвратиться. (Инаморат — влюблен, читадинка — горожанка, медреса — наложница, коштовала — стоила, амок — любовь, мемория — память, персона — портрет.)

Такая манера выражения в разговоре, а также в переписке процветала в определенной части нашего общества и в дальнейшем. (Вспомним знаменитую формулу А. С. Грибоедова «смешенье языков французского с нижегородским».)

«Смешенье языков» издавна (в Италии с XV в.) использовалось и как особый литературный прием. Художественное шуточное или сатирическое воспроизведение манеры выражения, при которой слова одного языка пересыпаются словами другого языка, называется «макароническим» стилем (итал. stile maccheronico, от maccheroni — макароны). В России была очень популярна сатирическая макароническая поэма И. П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (1840—1844). Не без влияния этой поэмы М. Ю. Лермонтов написал в альбом А. А. Углицкой шуточное макароническое стихотворение, где смешиваются слова русские, французские и немецкие:

Ma chère Alexandrine,
Простите, же ву при,
За мой армейский чин
Все, что je vous écris;
Меж тем, же ву засюр.
Ich wünsche счастья вам,
Surtout beaucoup d'amour
Quand vous serez Мадам.

Если заменить французские и немецкие выражения русскими, получится следующее:

Моя милая Александрина, простите, я вас прошу, за мой армейский чин все, что я вам пишу; меж тем, я вас уверяю, я желаю счастья вам, а главное — много любви, когда вы будете Мадам.

§ 51. Общеупотребительные слова. В первой главе мы говорили о разновидностях употребления русского языка (см. § 20—40). Естественно, что есть слова, свойственные преимущественно той или иной из этих разновидностей, и неупотребительные (или малоупотребительные) в других разновидностях.

Но есть слова очень широко распространенные, обычные для любой разновидности языкового употребления. Это общеупотребительные слова.

Общеупотребительные слова обозначают, как правило, жизненно важные явления, издавна окружающие человека или свойственные самому человеку: *берег, быстро, весна, вода, голова, двор, день, дерево, дом, ехать, земля, идти, красный, лето, лицо, лошадь, медленно, нести, нога, ночь, отдых, писать, птица, работа, рот, рука, рыба, светло, сидеть, смелый, стол, чистый* и многие другие. Общеупотребительные слова называют иногда нейтральными. Это название подходит к ним в том смысле, что общеупотребительные слова, если их рассматривать изолированно, вне текста, обычно лишены специфической окраски, связанной с употреблением в какой-либо определенной сфере или с эмоциональным наполнением.

Однако это не значит, что общеупотребительные слова лишены выразительной силы. Под пером мастера они становятся бесценным материалом художественного творчества. Яркие картины, сложные события, глубокие мысли и чувства — все может быть блестяще изображено самыми простыми словами. Пушкин прекрасно показал это в своих стихах и прозе. Вспомним замечательный отрывок из «Капитанской дочки»:

Ямщик поскакал; но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно. Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облако обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облежала небо. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло.

А знаменитое стихотворение Твардовского?

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...

Трудно представить себе слова более простые, а между тем выраженные в стихотворении мысль и чувство сложны и глубоки, и сила его эмоционального воздействия велика.

§ 52. Необщепотребительные слова. Что касается слов, которые не относятся к общепотребительным, то они могут быть классифицированы и охарактеризованы по принадлежности к тем разновидностям употребления языка, о которых говорилось выше. Но в вопросе об этих разновидностях есть разногласия, а наука о словарном составе языка — лексикология — и практика составления словарей — лексикография — накопили собственный опыт в классификации слов. Поэтому точное соответствие характеристики слов ограниченного употребления и предложенной выше схемы разновидностей употребления современного русского языка соблюсти трудно, да и не всегда нужно. Не все в языке можно «разложить по полочкам». Тем не менее характеристика слов по их употребительности в основном соответствует делению языка на его главные разновидности.

Разумеется, нет жесткой границы ни между общепотребительными и необщепотребительными словами, ни между отдельными группами необщепотребительных слов.

§ 53. Книжные слова. Как мы помним, самое общее деление языка по разновидностям — это деление на литературный язык и разговорный язык. В соответствии с этим можно было бы выделить слова литературные и разговорные. Но в литературном языке используются главным образом общепотребительные слова. Все толковые словари современного русского языка — это словари литературного языка. Напомним попутно наиболее авторитетные русские толковые словари XX в.: «Толковый словарь русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова (т. 1—4), однотомный «Словарь русского языка», составленный С. И. Ожеговым (в настоящее время выходит под новым названием: «Толковый словарь русского языка», авторами-составителями названы С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведо-

ва), четырехтомный «Словарь русского языка» под ред. А. П. Евгеньевой (вышло второе, исправленное и дополненное издание), «Словарь современного русского литературного языка» в семнадцати томах (в настоящее время выходит его второе, переработанное и дополненное издание в двадцати томах), «Русский толковый словарь», составленный В. В. Лопатиным и Л. Е. Лопатиной, «Школьный толковый словарь русского языка», авторами-составителями которого являются М. С. Лапатухин, Е. В. Скорлуповская, Г. П. Снетова (в 1999 г. вышло второе, существенно переработанное издание), «Школьный толковый словарь русского языка», подготовленный Е. А. Быстровой, А. П. Окуновой, Н. Б. Карашевой. В названных словарях в словарных статьях нет пометы «литературное». Но есть слова, явно не свойственные разговорному языку, характерные только для книжного, письменного употребления. Это книжные слова. К ним относятся, например: *бренность, бренный, верховенство, злонамеренность, издревле, исполин, низведение, низвергнуть, низвержение, низвести, низринуть, обрести, обречение, обречь, отрешиться, сотрапезник, страждущий, стяжание, стяжатель, треволение, тщиться, умонастроение*. К числу книжных относится немало заимствованных слов: *аграрий, гегемон, идентифицировать, индифферентный, инсинуация, конгломерат, лакуна, нонсенс, ностальгия, пьетет, плеяда, преамбула, превалировать, раритет, фрагментарный* и др.

§ 54. Термины. В составе книжной лексики выделяются слова, предназначенные для точного обозначения специальных понятий науки, техники, искусства, какой-либо определенной деятельности. Это термины (лат. *terminus* — предел, граница).

Выше мы познакомились с такими терминами словесности, как *строй* и *употребление языка, стиль, литературный язык* и *разговорный язык, диалект, жаргон, омонимы, синонимы* и др. Очень важно, чтобы термин был однозначен. К сожалению, это не всегда бывает на практике. Совпадая в основном, мнения ученых о содержании того или иного понятия могут расходиться в деталях, поэто-

му, например, даже такой конкретный термин, как *славянизм*, не вполне однозначен (см. § 48).

С развитием науки, техники и других специальных областей человеческой деятельности растет число терминов. Их очень много — значительно больше, чем всех прочих слов. Но большинство терминов замкнуто в своей особой сфере и известно только специалистам. Лишь незначительная часть терминов, оставаясь закрепленной за своими областями знаний или деятельности, в то же время известна более или менее широкому кругу людей. Например, всем нам знакомы такие медицинские термины, как *невропатолог, окулист, педиатр, стоматолог, хирург; ангина, аппендицит, гипертония, грипп, диабет, ревматизм, стенокардия; аспирин, валидол, парацетамол, цитрамон; рентген, флюорография* и т. п. Но в медицине есть и малоизвестные термины, скажем, *перкуссия* — выстукивание больного пальцами или молоточком для определения состояния внутренних органов. Или возьмем термины садоводства. *Гибрид, опыление, подвой, привой* — слова не совсем незнакомые. А вот этот термин неспециалистам вряд ли встречался: *аблактировать* — произвести (производить) прививку, сближая ветки без отделения прививаемой части от материнского растения.

В художественных произведениях специальная терминология используется для характеристики изображаемой среды и языка персонажей. Вот, например, мысли и поступки молодого, только что приехавшего к месту своей работы доктора из рассказа М. А. Булгакова «Полотенце с петухом»:

А гнойный аппендицит? Га! А дифтерийный круп у деревенских ребят? Когда трахеотомия показана? <...> Буду выписывать полезные, но нетрудные рецепты. Ну, например, натри салицили 0,5 по одному порошку три раза в день <...> Я и ипекакуанку выпишу, — инфузум... на 180. Или на двести. Позвольте. И тут же, хотя никто и не требовал от меня в одиночестве у лампы ипекакуанки, я малодушно перелистал рецептурный справочник, проверил ипекакуанку, а попутно прочитал машинально и о том, что существует на свете какой-то «инсипин». Он не кто иной, как «сульфат эфира хи-

ниндигликолевой кислоты»... Оказывается, вкуса хинина не имеет! Но зачем он?

В научном стиле термины — естественный компонент, характерная черта. Тем не менее и здесь не без проблем. Как есть охотники щеголять иностранными словами, так есть любители облекать простые и не всегда новые мысли в замысловатые термины. Перегруженный такими терминами научный текст не становится умнее, но делается малопонятнее.

§ 55. Традиционно-поэтические слова. Иногда возникает вопрос: а есть ли «слова художественного стиля», «художественные слова»? Если говорить о литературе наших дней, т. е. конца XX в., то можно уверенно ответить, что ни в прозе, ни в стихах таких особых слов нет. Любое слово в художественном произведении может служить художественным целям. Но так было не всегда. На рубеже XVIII—XIX вв. сформировалась так называемая «поэтическая лексика» — группа слов, которые употреблялись преимущественно в поэзии и без которых поэтические произведения, как правило, не обходились. Главным источником этой группы слов были славянизмы, определенная часть которых утратила свои старые экспрессивно-стилистические качества и приобрела новые. Как писал Г. О. Винокур, словам, обладавшим в прошлом разного рода «высокой» экспрессией, теперь была сообщена экспрессия «сладостности», нежности, пластичности и музыкальности. Это относится к словам типа *брег, глас, десница, длань, куца, ланиты, ночь, огонь, цевница, чело* и т. п. В поэтическую лексику вовлекались и слова западноевропейские (включая европеизированные слова античных языков, обозначающие традиционно «поэтические» предметы) вроде *лилеи, мирты, розы*, а также такие русские слова, как *домик, роща, ручей* и т. п. Поэтическая лексика нашла применение в поэзии разнообразных литературных направлений и течений, охотно использовалась поэтами вплоть до конца XIX и даже до начала XX в., хотя и перестала быть обязательной принадлежностью стихотворного языка.

В стихах наших дней странно выглядели бы (кроме случаев иронического употребления или стилизации) *ланиты* или *цевница*, но подобные слова остаются принадлежностью поэзии XIX в., которая хорошо известна современным читателям, и воспринимаются как отражающие поэтическую традицию. Поэтому они помещаются в словари современного русского языка как слова традиционно-поэтические. Кроме уже названных, к ним относятся *брань* (битва), *бранный*, *быстротечный*, *вешний*, *дева*, *денница*, *драгой*, *древо*, *златой*, *златокудрый*, *златострунный*, *зыбь* (волны), *исторгнуть*, *лобзание*, *низойти*, *перст*, *песнь*, *пламень*, *рамена* (плечи), *сладкогласный*, *сладкозвучный*, *стогны* (широкие улицы, площади), *хлад* и др.

§ 56. Народно-поэтические слова. Наряду с традиционно-поэтическими выделяются слова народно-поэтические, характерные для устной народной поэзии. К ним относятся, например, *горюшко*, *граять*, *девица*, *детинушка*, *долюшка*, *дороженька*, *думушка*, *зелье*, *зорька*, *кручина*, *лазоревого*, *лапушка*, *муравушка*, *нивушка*, *ноченька*, *оратай* (пахарь), *ранешенько*, *талан* (счастливая доля, судьба) и *бесталаный* (несчастный, невезучий), *тужить* и др. Как видно, среди народно-поэтических много слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами.

§ 57. Разговорные слова. В отличие от слов типично книжных, которые отличаются некоторой архаичностью, слова разговорные, слова повседневного бытового устного общения людей, всегда очень современны, хотя и вошли в обиход очень давно. В силу своей широкой распространенности, привычности разговорные слова сближаются с общеупотребительными и, таким образом, становятся достоянием литературного языка. Еще Пушкин заметил, что письменный (литературный) язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре.

Разговорные слова свободно используются в художественных произведениях, они оживляют текст, помогают (если таков замысел автора) изобразить действительность с привычной для читателя точки

зрения. К разговорным относятся слова типа *авоська, бражнаться, важничать, везучий, вертлявый, вертопрах, выдумщик, давнишний, доконать, дотошный, жуть, зевака, кутерьма, ловкач, мазня, напичкать, невзначай, норовить, нудный, отбояриться, петушиться, плакса, приткий, пустяк, сдуру, стеганка, халтура, хныкать* и т. п.

§ 58. Просторечные слова. Слова просторечные, т. е. свойственные просторечию (см. § 34), отличаются от разговорных оттенком грубоватости, развязности: *валандаться, вдрызг, галдеть, гульба, дока, долбать, долбежка, достукаться, дрыхнуть, жмот, лоботряс, ловчила, мазурик, мура, мурыжить, орасина, очухаться, ошарашить, плевый, раскоряка, рыпаться, сдуреть, спятить, таскаться, турнуть, ухлопать, цыкать, шарахнуть* и т. п.

Некоторые просторечные слова могут быть не грубоватыми, а просто грубыми. Это так называемые грубопросторечные слова: *втрескаться* (влюбиться), *жахнуть, мурло, слимонить* (украсть), *трепач, трескать* (есть), *хряснуться, шамать* и др.

Примеры употребления разговорных и просторечных слов даны в § 34.

§ 59. Диалектизмы. Слова, свойственные территориальным диалектам (см. § 26—28), называются диалектизмами или диалектными словами. Называют их также областными словами. Поскольку территориальные диалекты и литературный язык постоянно взаимодействуют, происходит как проникновение литературных слов в диалекты (см. § 29), так и проникновение диалектизмов в литературный язык. В результате многие диалектизмы утрачивают свою областную ограниченность и становятся словами общеупотребительными. Так, еще в середине XIX в. слова *беднота, быт, бытовой, бытовать, дословный, завсегдаш, занятный, застрять, корениться, неудачник, обрядовый, обыденный, отчетливый, почин, противовес, самодур, семенить, смаковать, строй, суть, рознь, шуршать, щуплый* воспринимались как диалектные и просторечные, а теперь это слова обычные в литературном языке. В освоении диалектных слов литературным

языком большую роль играет художественная литература. Известно, например, что глагол *шуршать* из писателей первым употребил И. С. Тургенев в рассказе «Бежин луг» (1851): *Камыши точно, раздвигаясь, «шуршали», как говорится у нас.* Тургенев считает нужным отметить, что слово это местное, орловское. Но уже во второй половине XIX в. глагол *шуршать* утрачивает местный, диалектный характер и становится нередким в литературном употреблении.

Диалектные слова (часто очень выразительные, образные, емкие по значению) всегда находятся, так сказать, в резерве у писателя и могут быть использованы в художественных целях. Гоголь в «Мертвых душах» восхищается меткостью, образностью одного из диалектных слов — *порхлица*: *Потом пошли осматривать водяную мельницу, где недоставало порхлицы, в которую утверждается верхний камень, быстро вращающийся на веретене, порхающий, по чудному выражению русского мужика.*

Есть немало диалектизмов, которые нередко появляются на страницах литературных произведе-



Иллюстрация художника К. В. Лебедева к рассказу И. С. Тургенева «Бежин луг». 1884 г.

ний, но еще не ассимилировались литературным языком. Подобные слова включаются в толковые словари современного русского литературного языка с пометой «областное»: *верей* (столб, на который навешивается створка ворот), *гутóрить* (говорить, разговаривать), *деревíна* (ствол дерева), *дрочёна* (кушанье из запеченной смеси яиц, молока и муки или тертого картофеля), *дрючóк* (толстая палка, жердь), *дымокúр* (дымящий костер, разжигаемый для защиты от комаров, мошкары), *ёрник* (заросль низкорослых или стелющихся кустарников), *жа́литься* (жаловаться), *завирúха* (вьюга, метель), *ко́наться* (перехватывать поочередно руками палку или веревку от одного конца до другого, чтобы определить, кому начинать делать что-либо; решать жеребьевкой), *кúчиться* (усиленно просить о чем-либо, беспокоить просьбами), *ла́ва* (пешеходный мосток через речку или топкое место), *ра́мень, ра́менье* (темнохвойный, большей частью еловый лес), *рёлка* (продолговатая возвышенность, гряда с пологими склонами, поросшая лесом; грива), *став* (пруд или запруда на реке), *ста́йка* (помещение для скота, хлев), *сúводь* (место в реке с обратным течением; водоворот), *сугбóй* (1 — сугроб, образованный вихревым движением снега; 2 — водоворот), *сугрёв* (1 — тепло; 2 — согреваемое, пригреваемое солнцем место), *суши́на* (засохшее дерево), *ушкáн* (заяц), *хмарь* (1 — пелена темных туч; 2 — мгла, пелена тумана), *худо́ба* (домашнее имущество).

§ 60. Профессионализмы, жаргонизмы, арготизмы. Как мы знаем, кроме диалектов территориальных, существуют диалекты социально-профессиональные, к которым примыкают жаргоны и аргó (см. § 30—33). Эти разновидности языкового употребления отличаются друг от друга и от общенародного языка только словарным составом, характеристика которого уже была дана выше. Поэтому не будем повторяться, отметим только, что слова, свойственные профессиональным диалектам, называются профессиональными словами или профессионализмами, свойственные жаргонам — жаргонными словами или жаргонизмами, свойственные аргó — арготизмами.

§ 61. Эмоционально-экспрессивно окрашенные слова. В значениях слов может содержаться элемент оценки обозначаемых предметов, явлений, действий, признаков. Во многих случаях оценка не выражена, и в смысле оценочности слова нейтральны: *стол, дождь, идти, синий* и т. п. Но многие слова имеют явно оценочный характер. Оценочность лежит в основе эмоционально-экспрессивной окраски слов. Оценка может быть прежде всего положительная или отрицательная. А внутри этих категорий существует множество оттенков, которые с трудом поддаются классификации. Поэтому укажем только наиболее общие и очевидные из них. Но прежде заметим, что как положительную, так и отрицательную оценки могут заключать в себе слова различных групп как книжной, так и разговорной лексики.

Итак, слова с положительной эмоционально-экспрессивной окраской:

торжественные, возвышенные — *вдохновение, воздвигать, дерзание, доблестный, незыблемый, предначертание, простирать, сокровенный, страждущий, судьбоносный, чаяние* и т. п.;

возвышенно-поэтические — *безмятежный, божественный (прекрасный), волшебный (прекрасный), лазурный, лучезарный, обольстительный, чары, чудный* и т. п.;

одобрительные — *благородный, выдающийся, изумительный, отважный; башковитый, мозговитый, подходящий, стоящий* и т. п.

Слова с отрицательной эмоционально-экспрессивной окраской:

неодобрительные — *домысел, измыслить, критикан, пенкосниматель, препираться, пресловутый, умудриться; картежник, околесица, опростоволоситься, показуха, хлыщ, шушукаться* и т. п.;

пренебрежительные — *брехня, выскочка, делега, деревенщина, заваль, фря* и т. п.;

презрительные — *балбес, зубрила, писанина, плюгавый* и т. п.;

бранные — *балда, безмозглый, прохвост* и т. п.

§ 62. Фразеологизмы. В языке существуют часто употребляемые устойчивые сочетания слов (*бить баклуши, попасть впросак, спустя рукава*,

выносить сор из избы, ловить рыбу в мутной воде, сматывать удочки и т. п.). Значения этих сочетаний не складываются из значений отдельных входящих в них слов и могут быть истолкованы подобно значениям одного слова: *бить баклуши* — бездельничать, *попасть впросак* — оплошать, оказаться в неловком, неудобном положении, *спустя рукава* — небрежно, *выносить сор из избы* — разглашать то, что всем знать не надо, *ловить рыбу в мутной воде* — корыстно пользоваться какими-либо неурядицами, беспорядками, *сматывать удочки* — удирать. Сравним приведенные устойчивые сочетания со свободными сочетаниями, где каждое слово сохраняет свое собственное значение: *бить посуду, попасть в театр, пришить рукава, выносить вещи из избы, ловить рыбу в ближнем пруду, покупать удочки*.

Устойчивые сочетания слов называют идиомами (греч. *idiōma* — своеобразное выражение) или фразеологическими сочетаниями (греч. *phrāsís* — выражение, оборот речи + *lógos*), а также фразеологизмами. Всю совокупность фразеологизмов называют фразеологией. Так же называется и раздел языкознания, изучающий фразеологизмы.

Фразеологизмы по значению и употреблению близки к словам.

Соотнесенность фразеологизмов со словами выражается в том, что слова и фразеологизмы могут образовывать один синонимический ряд. Например, синонимами слова *далеко* при постановке вопроса где? выступают слова *вдали, вдалеке* и фразеологизмы *на краю света, у черта на куличках, в тридевятом царстве, за горами, за долами*, а при постановке вопроса куда? — слово *вдаль* и фразеологизмы *на край света, куда Макар телят не гонял, куда ворон костей не заносил, к черту на кулички, за тридевять земель*. Синонимами слова *радоваться* выступают слова *ликовать, торжествовать, возвеселяться, взвеселяться* и фразеологизмы *не помнить себя от радости, быть на седьмом небе, смотреть именинником* и т. п.

Фразеологизмы могут быть разделены на группы, соотносительные с частями речи.

С именами существительными соотносятся фразеологизмы типа *горе луковое, злчное место, казанская сирота, прокрустово ложе, яблоко раздора*.

С именами прилагательными соотносятся фразеологизмы типа *задним умом крепок, легок на помине, от земли не видать*.

С глаголами соотносятся фразеологизмы типа *валять дурака, вывести на чистую воду, лезть на рожон, накалять атмосферу, с жиру беситься*.

С наречиями соотносятся фразеологизмы типа *благим матом, вверх тормашками, кот наплакал, лицом к лицу, сломя голову*.

§ 63. Группы фразеологизмов по сферам употребления и эмоционально-экспрессивной окраске. По сферам употребления и по эмоционально-экспрессивной окраске фразеологизмы могут быть разделены на те же группы, что и слова.

Так, выделяются фразеологизмы книжные:

во главу угла, глас вопиющего в пустыне, кануть в Лету, колосс на глиняных ногах, между молотом и наковальней, мерзость запустения, от альфы до омеги, отойти в область предания, прописная истина и т. п.

Очень многочисленны разговорные фразеологизмы. Они относятся к тем выражениям, которые, по словам Пушкина, поминутно рождаются в разговоре, и главной областью их употребления остается разговорный язык:

без сучка без задоринки, бить в глаза, биться как рыба об лед, в два счета, вкривь и вкось, во все лопатки, в чем душа держится, душа в душу, задевать за живое, из молодых да ранний, из огня да в полымя, как белка в колесе, как ни в чем не бывало, как рыба в воде, как свои пять пальцев, курам на смех, легок на помине, на живую нитку, на худой конец, нашла коса на камень, ни сном ни духом, проще пареной репы, спору нет, что и говорить, шиворот-навыворот и т. п.

Пожалуй, не менее многочисленны и фразеологизмы просторечные:

болтать языком, брать за жабры, брать на пушку, валяться со смеху, водить за нос, в чем мать родила, дело в шляпе, еле-еле душа в теле, задать стрекача, лаптем щи хлебать, лезть в бутылку, на всю катушку, надирать животики, наломать дров, на мякине не проведешь, намылить шею, плевое дело и т. п.

Как и среди слов, среди фразеологизмов выделяются грубо-просторечные:

до фонаря, как сивый мерин, как собаке пятая нога, коту под хвост, кошка драная, кукиш с маслом, к чертям собачьим, ни в зуб ногой, ни уха ни рыла, соплей перешибешь, черта лысого и т. п.

Эмоционально-экспрессивная окраска фразеологизмов, как и слов, основывается на положительной или отрицательной оценочности. Здесь также могут быть выделены группы, которые характерны для слов.

Фразеологизмы с положительной эмоционально-экспрессивной окраской:

высокие, торжественные — до последнего дыхания, житейское море, земная юдоль, отойти в вечность, со щитом, хранить как зеницу ока и т. п.;

одобрительные — воды не замутит, душа нараспашку, золотые руки, мухи не обидит, семи пядей во лбу и т. п.

Фразеологизмы с отрицательной эмоционально-экспрессивной окраской:

неодобрительные — без царя в голове, ваньку валять, вставлять палки в колеса, задирать нос, играть в бирюльки, ловить ворон, сидеть сложа руки, ходить на задних лапках, хорошенькое дело и т. п.;

пренебрежительные — бред сивой кобылы, канцелярская крыса, кисейная барышня, мелкая сошка, ползать на коленях, последняя спица в колеснице, чернильная душа и т. п.;

презрительные — грош цена, дубина стоеросовая, медный лоб, олух царя небесного, синий чулок, чепуха на постном масле и т. п.;

бранные — базарная баба, дурак набитый, чертова перечница и т. п.

§ 64. Крылатые слова и выражения. Особую группу фразеологизмов составляют так называемые крылатые слова. В узком смысле крылатые слова — это краткие выражения, изречения из каких-либо известных литературных источников. Эти выражения яркие и точные, запоминаются читателями, становятся, таким образом, общим достоянием и употребляются в языке наряду с другими устойчивыми сочетаниями слов. Правда, в последние

годы источниками крылатых слов и выражений стали также телеэкран, киноэкран, газеты. Всем известны и часто употребляются такие, например, крылатые слова, как *а ларчик просто открывался* (из басни И. А. Крылова), *счастливые часов не наблюдают* (из «Горя от ума» А. С. Грибоедова). В более широком смысле к крылатым словам относятся не только точные цитаты, но и их пересказы, а также разного рода высказывания, изречения, восходящие к каким-либо эпизодам, событиям, образам из известных литературных и исторических источников или мифов (например, выражение *ворона в павлиньих перьях* восходит к басне Крылова «Ворона», в которой описана ворона, утыкавшая себе хвост павлиньими перьями; выражение *пиррова победа* восходит к свидетельству Плутарха, что эпирский царь Пирр одержал в 279 г. до н. э. победу над римлянами ценой таких больших потерь, что воскликнул: «Еще одна такая победа, и мы погибли!»).

§ 65. Источники крылатых слов и выражений. Если говорить о крылатых словах в узком смысле, то большинство из них вошло в русский язык из произведений русских писателей-классиков. Перечисление этих крылатых слов заняло бы много страниц, поэтому ограничимся лишь некоторыми примерами.

Из басен Крылова: а Васька слушает да ест; а вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь; ай, Моська! знать, она сильна, что лает на слона; воз и ныне там; из дальних странствий возвратясь; избави бог и нас от таких судей; кукушка хвалит петуха за то, что хвалит он кукушку; от радости в зобу дыханье сперло; сильнее кошки зверя нет; слона-то я и не заметил; услужливый дурак опаснее врага; чем кумушек считать трудиться, не лучше ль на себя, кума, оборотиться; щуку бросили в реку.

Из произведений Пушкина: а счастье было так возможно; блажен, кто смолоду был молод; бойцы поминают минувшие дни; в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань; глаголом жги сердца людей; да, жалок тот, в ком совесть не чиста; да здравствует солнце, да скроется тьма; дела давно минувших дней; добру и злу внимая равнодушно; его пример другим

наука; еще одно последнее сказанье; любви все возрасты покорны; мечтам и годам нет возврата; Москва... как много в этом звуке для сердца русского слилось; мы все учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь; народ безмолвствует; наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни; не мудрствуя лукаво; откуда ты, прелестное дитя; ох, тяжела ты, шапка Мономаха; охота к перемене мест; привычка свыше нам дана; птичка божия не знает ни заботы, ни труда; разбитое корыто; с корабля на бал; с ученым видом знатока; служенье муз не терпит суеты; там русский дух, там Русью пахнет; ужасный век, ужасные сердца; ума холодных наблюдений и сердца горестных замет; чтение — вот лучшее учение; что день грядущий мне готовит; что пройдет, то будет мило; что слава? — яркая заплата на ветхом рубище певца; я памятник себе воздвиг нерукотворный.

Из сочинений Гоголя: есть еще порох в пороховницах; и веревочка в дороге пригодится; из прекрасного далека; легкость необыкновенная в мыслях; мертвые души; на Антона и на Онуфрия; не по чину берешь; о моя юность! о моя свежесть; отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь; пошла писать губерния; птица-тройка; свинья в ермолке; срывать цветы удовольствия; тридцать пять тысяч курьеров; унтер-офицерская вдова сама себя высекла; чему смеетесь? над собою смеетесь.

Из сочинений Салтыкова-Щедрина: благонамеренные речи; гнилой либерализм; как бы чего не вышло (использовано Чеховым в «Человеке в футляре»); мягкотелый интеллигент; недреманное око; премудрый пескарь; применительно к подлости; чего изволите.

Из сочинений Достоевского: административный восторг; литературный генерал и генерал от литературы; униженные и оскорбленные.

Из сочинений Тургенева: дважды два — стеариновая свечка; дворянское гнездо; для ради важности; лишние люди; лишний человек; мы еще повоюем; о друг мой, Аркадий Николаич, не говори красиво; отцы и дети. Знаменитая строчка Как хороши, как свежи были розы, которую использовал Тургенев в одном из стихотворений в прозе, принадлежит И. П. Мятлеву.

Из рассказов и пьес Чехова: в рассуждении чего бы покушать; в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли; двадцать два несчастья; живая хронология; лошадиная фамилия; многоуважаемый шкаф; на деревню дедушке; небо в алмазах; они хотят свою образованность показать; сюжет для небольшого рассказа; сюжет, достойный кисти Айвазовского; хмурые люди; человек в футляре.

Как источник крылатых слов в русской литературе уникальным, конечно, является грибоедовское «Горе от ума». Пушкин в начале 1825 г. писал А. А. Бестужеву об этой пьесе: «О стихах я не говорю, половина — должны войти в пословицы». Предсказание Пушкина исполнилось почти буквально. Любой стих «Горя от ума», любая реплика, неизменно отличающиеся то полной разговорной непринужденностью, то отточенной публицистической афористичностью при огромной смысловой емкости, так и просятся, чтобы их повторяли в разговорах и разного рода сочинениях: а смешивать два этих ремесла есть тьма охотников, я не из их числа; а судьи кто; ба! знакомые все лица; блажен, кто верует, тепло ему на свете; в мои лета не должно сметь свое суждение иметь; взгляд и нечто; времен очаковских и покоренья Крыма; все врут календари; герой не моего романа; дистанция огромного размера; дома новы, но предрассудки стары; есть от чего в отчаяние прийти; злые языки страшнее пистолета; и вот общественное мнение; кричали женщины ура и в воздух чепчики бросали; мильон терзаний; минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь; не поздоровится от таких похвал; нельзя ли для прогулок подальше выбрать закоулков; ну как не порадовать родному человечку; он дойдет до степеней известных; подписано, так с плеч долой; пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок; послушай, ври, да знай же меру; поспорят, пошумят и разойдутся; рассудку вопреки, наперекор стихиям; с чувством, с толком, с расстановкой; свежо предание, но верится с трудом; словечка в простоте не скажут, все с ужимкой; служить бы рад, прислуживаться тошно; смешенье языков французского с нижегородским; уж коли зло пресечь, забрать все книги бы да сжечь;

умеренность и аккуратность; фельдфебеля в Вольтеры дам; числом поболее, ценою подешевле; что за комиссия, создатель, быть взрослой дочери отцом; что станет говорить княгиня Марья Алексевна; чтоб иметь детей, кому ума не доставало; шумим, братец, шумим; я глупостей не чтец, а пуще образцовых.

Цитаты из «Горя от ума» стали входить в литературный и разговорный обиход сразу после появления комедии. Пушкин в 6-й главе «Евгения Онегина» уже использует грибоедовское выражение *И вот общественное мнение*:

«К тому ж — он мыслит — в это дело
Вмешался старый дуэлист;
Он зол, он сплетник, он речист...
Конечно: быть должно презренье
Ценой его забавных слов;
Но шепот, хохотня глупцов...»
И вот общественное мнение!

Лермонтов в «Княжне Мери» тоже цитирует «Горе от ума»: *Нигде так много не пьют кахетинского вина и минеральной воды, как здесь.*

Но смешивать два эти ремесла
Есть тьма охотников — я не из их числа.

Конечно, крылатые слова живут в языке уже независимо от произведений, в которых они родились (на то они и крылатые), но все же во всей полноте значение, смысл крылатых слов раскрывается только тогда, когда и говорящий (или пишущий), и слушающий (или читающий) хорошо знают источник их происхождения. Для того чтобы напомнить источник того или иного крылатого слова и выражения, бытующего в русском языке, объяснить значение и показать, как его следует употреблять в речи, созданы специальные словари, в том числе для учащихся, школьников. Наиболее популярными, неоднократно переиздававшимися являются словари: Максимов С. В. Крылатые слова; Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения; Булатов М. А. Крылатые слова; Вартаньян Э. Крылатое слово. Об ахиллесовой пяте, парфянских стрелах, Аннибаловой клятве, газетной утке и многих дру-

гих крылатых выражениях. В последние годы вышли еще два актуальных словаря крылатых слов и выражений: Душенко К. В. Словарь современных цитат. 4300 ходячих цитат и выражений XX века, их источники, авторы, датировка (М., 1997); Елистратов В. С. Словарь крылатых слов (Русский кинематограф). Около 1000 единиц (М., 1999).

§ 66. Крылатые слова и выражения в произведениях словесности. Заключительное замечание предыдущего параграфа относительно знания источника, произведения, из которого пришло в язык крылатое выражение, особенно относится к крылатым словам в широком смысле. Многие из них восходят к античным мифам (*авгиевы конюшни; ахиллесова пята; дары данайцев; дамоклов меч; нить Ариадны; олимпийское спокойствие; прокрустово ложе; сфинксова загадка; троянский конь; ящик Пандорры* и др.) или историческим фактам (*Аннибалова клятва; Архимедов рычаг; Лукуллов пир; перейти Рубикон* и др.). Еще больше выражений берет свое начало в книгах Ветхого Завета (*Вавилонское столпотворение; Вальтасаров пир; вкушать от древа познания добра и зла; глас вопиющего в пустыне; Гог и Магог; запретный плод; земля обетованная; иерихонская труба; камень преткновения; козел отпущения; манна небесная; Мафусаилов век; не сотвори себе кумира; Ноев ковчег; ослица Валаамова; посыпать главу пеплом; прекрасный Иосиф; притча во языцах; продать за чечевичную похлебку; чашу выпить до дна; юдоль плача* и др.) и в Евангелии (*бесплодная смоковница; блудный сын; гроб повапленный; да минует меня чаша сия; зарыть талант в землю; кесарево кесарю, а Божие Богу; метать бисер перед свиньями; много званых, но мало избранных; не оставит камня на камне; не судите, да не судимы будете; овца заблудшая; отделять плевелы от пшеницы; отрясти прах от ног своих; поцелуй Иуды; тайное стало явным; тридцать сребренников* и др.).

Для читателей, хорошо знающих источники, из которых повели начало эти и подобные им крылатые слова, каждое такое выражение наполнено глубоким смыслом. Именно на таких читателем рас-

считывали наши писатели-классики, которые очень часто обращались к античным и особенно библейским легендам, изречениям и образам. Простейший пример. В повести «Станционный смотритель» Пушкина описаны картинке, изображавшие историю блудного сына. Читатель, не знающий евангельскую притчу о блудном сыне, вряд ли в полной мере оценит юмор, с каким дано это описание, и вряд ли в полной мере поймет его смысловое значение и композиционную роль в повести. О намерении Самсона Вырина отправиться в Петербург у Пушкина сказано: *«Авось, — думал смотритель, — приведу я домой заблудшую овечку мою»*. Посмотрим, что сказано в Евангелии о заблудшей овце:

Фарисеи же и книжники роптали, говоря: Он принимает грешников и ест с ними. Но Он сказал им следующую притчу: Кто из вас, имея сто овец и потеряв одну из них, не оставит девяноста девяти в пустыне и не пойдет за пропавшею, пока не найдет ее? А найдя возьмет ее на плеча свои с радостью и придя домой созовет друзей и соседей и скажет им: порауйтесь со мною, я нашел мою пропавшую овцу. Сказываю вам, что так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста праведниках, не имеющих нужды в покаянии (Лука, 15, 2—7).

Читатели, знающие источники крылатого выражения *заблудшая овца*, воспримут чувства смотрителя, его отношение к поступку Дуни, основываясь не только на событиях, изложенных в «Станционном смотрителе», но и на нравственных правилах и оценках, заключающихся в притче о заблудшей овце. Ну а для других читателей слова смотрителя *заблудшую овечку мою* останутся только образной заменой имени Дуни.

Или возьмем такое место из стихотворения Маяковского «Поэт-рабочий»:

Конечно,
почтенная вещь — рыбачить.
Вытащить сеть.
В сетях осетры о!
Но труд поэт — почтенный падеж
людей живых поить, а не рыб

Очевидно, далеко не все, читая эти строки, представляют себе, что их источником является известное евангельское сказание: *Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море; ибо они были рыболовы. И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставивши сети, последовали за Ним* (Матф., 5. 18—20). Только на фоне этого сказания, присущей ему символики раскрывается глубинный смысл слов Маяковского о труде поэта. (См. также § 131.)

Формы слов и предложения

§ 67. Стилистические ресурсы грамматики. Говоря о формах слов и предложениях как о материале словесности, мы имеем в виду стилистические ресурсы грамматики — морфологии и синтаксиса. Эти ресурсы находятся в сфере соотносительности (см. § 14) и выразительных возможностей грамматических форм. Сравнительно с лексикой и фразеологией грамматика обладает меньшими возможностями соотносительности и выразительности. Особенно уступает грамматика словам и устойчивым сочетаниям слов в эмоционально-экспрессивных оттенках. Это объясняется отвлеченностью и универсальностью грамматики. В ней проявляются главным образом следующие различия: книжное — разговорное, «нейтральное» — разговорное, «нейтральное» — книжное. На такие различия указывал еще Ломоносов в своей «Российской грамматике».

Нередко в книгах по стилистике рассматриваются все вообще случаи различного грамматического выражения одного значения, хотя они в большинстве своем касаются смысловых оттенков. Конечно, для словесности и это важно, но если пойти по пути описания всех таких случаев, то придется изложить всю грамматику, что в наши задачи никак не входит. Условимся, что грамматику мы знаем, а здесь остановимся только на некоторых морфологических и синтаксических явлениях, наиболее наглядно показывающих стилистические возможности грамматики.

§ 68. Имена существительные. Говоря об именах существительных, коснемся двух вопросов: о категории рода в отношении к полу лица и о соотносительности падежных форм.

Некоторые названия лиц по роду занятий, исторически определившихся как занятия «мужские», не имеют соотносительных форм женского рода: *дровосек, конюх, косарь, пахарь, печник, сапожник; генерал, доктор, инженер, командир, лектор, министр, офицер, полковник, полководец, профессор, техник, управляющий* и т. п. Формы типа *генеральша, докторша, профессорша* — разговорные и обозначают жен генерала, доктора, профессора. Если же формы *докторша, профессорша* и им подобные употребляются для обозначения доктора-женщины, профессора-женщины и т. д., это уже просторечие.

Другие наименования лиц по роду занятий издавна имеют соотносительные формы мужского и женского рода, соответствующие полу лица: *жнец — жница, повар — повариха, портной — портниха, ткач — ткачиха*, а также более новые: *певец — певица, писатель — писательница, преподаватель — преподавательница, аспирант — аспирантка, лаборант — лаборантка, студент — студентка*. В случаях такой соотносительности в современном употреблении наблюдается явная тенденция к утверждению в качестве «официальной» формы мужского рода. Не только *директриса* уступила место женщине *директору*, но и *поэтесса* все чаще именуется *поэтом*. *Писательница, преподавательница, лаборантка* и даже *аспирантка* все более ощущаются как формы разговорные, уступая место в официальной сфере мужским наименованиям женщин: *писатель, преподаватель, лаборант, аспирант* и т. п. Правда, *учениц, студенток* или, скажем, *певиц, учениками, студентами* и *певцами* еще не называют. Зато женщина, награжденная орденом, именуется кавалером: *Мария Ивановна, кавалер такого-то ордена*.

По аналогии со словами типа *богиня, княгиня* образуются шуточные разговорные наименования *геологиня, филологиня*.

Соотносительность падежных форм наблюдается в формах родительного и предложного падежей

единственного числа и именительного падежа множественного числа существительных мужского рода. Это хорошо известные варианты типа сахара — сахару, чая — чаю, воздуха — воздуху, в отпуске — в отпуску, на бале — на балу, инженеры — инженера, учителя — учителя, шоферы — шофера и т. п.

Формы родительного падежа единственного числа на -у, -ю в большинстве случаев имеют разговорный оттенок. Они постепенно идут на убыль. Даже во фразеологизмах типа до зарезу, со всего маху, спасу нет, где формы на -у наиболее устойчивы, возможны варианты с формами на -а: до зареза, со всего маха, спаса нет и т. п.

Варианты окончаний предложного падежа единственного числа -е и -у, -ю наблюдаются в формах с предлогами в и на. При этом возможны такие соотношения: 1) формы на -е нейтральны, а формы на -у имеют разговорный характер (в доме — в дому, в супе — в супу, в цехе — в цеху) или относятся к профессиональной сфере (в, на грунте — в, на грунту); 2) формы на -е имеют книжный или несколько архаичный характер, а формы на -у — нейтральны (в аде — в аду, на возе — на возу, в мозге — в мозгу, в саде — в саду, в спирте — в спирту); 3) обе формы считаются равнозначными (на дубе — на дубу, в дыме — в дыму, в меле — в мелу).

В именительном падеже множественного числа большинство существительных мужского рода сохраняет старые окончания -ы, -и (заборы, огороды, отцы, плоды, столы, кони, корабли, поселки, фонари и т. п.). Но немало существительных приобрели более новые окончания -а, -я и совсем или почти совсем «потеряли» старые -ы, -и (бока, берега, века, голоса, города, дома, острова, отпуска, паруса, сторожа и т. п.). Ну а при наличии вариантов окончаний -ы, -и — -а, -я возможны такие соотношения: 1) формы на -ы, -и выступают как книжные или архаичные, а формы на -а, -я — как нейтральные (докторы — доктора, егери — егеря, жерновы — жернова, повары — повара, профессоры — профессора, учителя — учителя); 2) формы на -ы, -и выступают как нейтральные, а формы на -а, -я — как разговорные,

просторечные (инженеры — инженера, конструкторы — конструктора, лекторы — лектора, месяцы — месяца, офицеры — офицера, шоферы — шофера) или относящиеся к профессиональной сфере (бамперы — бамперá, дизели — дизелá, мичманы — мичманá); 3) формы на -ы, -и и на -а, -я считаются более или менее равноценными (бункеры — бункерá, вóрохи — ворохá, óрдеры — ордерá, пóлюсы — полюсá, тра́кторы — тракторá, ястребы — ястребá).

Употребляемые иногда формы выборá, вагонá, вызовá, тренерá и под. неправильны. Допустимы только формы вы́боры, ваго́ны, вы́зовы, трéнеры.

§ 69. Имена прилагательные. Имена прилагательные несколько более богаты стилистически значимыми соотносительными формами, чем имена существительные.

Определенные стилистические различия имеет употребление полных и кратких форм качественных прилагательных. Краткие формы, выступающие исключительно в роли сказуемых, имеют в большинстве случаев книжный оттенок и практически не употребляются в разговорном языке. Полные формы общеупотребительны в роли определений, а выступая в качестве сказуемых или бывают нейтральны (<...> брови у нее были густые, светло-русые, глаза синие. <...> — И. Бунин), или, сравнительно с краткими формами, имеют разговорный характер (— Плохо мы с тобой жили, Василиса, — шепчет Василий. — Это я во всем виноватый. — В. Распутин).

С краткими формами прилагательных не надо путать так называемые «усеченные» формы полных прилагательных, широко употреблявшиеся в стихотворном языке первой половины XIX в. Например, у Пушкина:

Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы **полосаты**,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы **крылаты**. <...>

(«Деревня»)

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою **покрыты** небеса. <...>

(«Осень»)

Здесь *полосаты, крылаты и покрыты* — «усеченные» формы полных прилагательных, выступающих в роли определений: *нивы полосаты(е), мельницы крылаты(е), мглой волнистою покрыты(е) небеса.*

Притяжательные прилагательные на *-ов, -ин*, некогда очень распространенные, сейчас сократились количественно (образуются главным образом от слов, обозначающих семейные отношения, и от уменьшительных собственных имен: *бабушкин, дедушкин, дядин, материн, сестрин, тетин, братов, отцов, Борин, Васин, Олин* и т. п.) и приобрели разговорный характер. В общем употреблении для обозначения принадлежности преобладают конструкции с родительным падежом существительного: *автомобиль отца, платье сестры, книга Бори, письмо брата, сумка соседки, инструменты слесаря* и т. п. (сравним: *отцов автомобиль, сестрино платье, Борова книга, братово письмо, соседкина сумка, слесаревы инструменты*).

Различаются стилистически синтетические (*светлее, темнее, умнее* и т. п.) и аналитические (*более светлый, более темный, более умный*) формы сравнительной степени качественных прилагательных. Синтетические формы общеупотребительны, аналитические имеют книжный характер. Если синтетические формы употребляются с приставкой *по-* (*посветлее, потемнее, поумнее*), то они приобретают разговорный оттенок (при этом значение сравнения ослабляется).

Синтетическая и аналитическая формы превосходной степени также различаются стилистически, но уже, так сказать, в обратном порядке. Аналитическая превосходная степень (*самый светлый, самый темный, самый умный*) общеупотребительна, а синтетическая (*светлейший, темнейший, умнейший*) имеет книжный характер. Синтетические формы превосходной степени экспрессивны (пример из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя: *Губернатор об*

нем (о Чичикове. — А. Г.) изъяснился, что он благонамеренный человек... полицеймейстер, что он почтенный и любезный человек; жена полицеймейстера, что он любезнейший и обходительнейший человек). Экспрессивность синтетических форм превосходной степени усиливается добавлением приставки *наи-*: *наивеличайший успех, наисложнейшая проблема, наиталантливейший поэт* и т. п. Экспрессивны и несколько архаичные разговорно-шутливые формы превосходной степени с приставкой *пре-*: *пренеприятнейшая история, прехитрая особа* и т. п. Не менее экспрессивны и разговорные и просторечные формы с приставкой *раз-(рас-)*: *распрекрасное утро, развеселая жизнь* и т. п.

Ради шутки употребляются слова с комбинацией приставок, например *рас-про-наи-*: *распронаисчастливейший случай!*

В поэтическом языке сравнительная степень может быть образована не только от качественных, но и от относительных прилагательных: *Все круче путь, все каменней ступени* (А. Блок).

§ 70. Глаголы. Различным разновидностям употребления языка свойственно более или менее частотное использование отдельных частей речи. Так, принято считать, что научный и официально-деловой стили имеют «именной» характер, а разговорный язык и язык художественной литературы — «глагольный». Это значит, что в научном и официально-деловом стилях удельный вес имен существительных и прилагательных больше, чем в разговорном языке и языке художественной литературы, в которых больше удельный вес глаголов.

Глагол в русском языке обладает рядом соотносительных форм и включает в себе богатые изобразительные и выразительные возможности. Особенно это относится к формам времени и наклонения.

§ 71. «Переносное употребление» форм времени. Русскому языку свойственно так называемое «переносное употребление» времен, т. е. употребление форм настоящего времени в значении прошедшего и будущего времени, форм прошедшего времени в значении будущего, форм будущего времени в зна-

чении прошедшего. Это создает соотносительность использования тех или иных временных форм типа: Возвратился я вчера домой и нашел письмо от старого друга. — Возвращаюсь я вчера домой и нахожу письмо от старого друга.

Приведенный пример показывает употребление настоящего исторического — настоящего в значении прошедшего. Настоящее историческое обычно в разговорном языке. Ведь мы, рассказывая о прошедшем, как правило, употребляем формы настоящего времени: *В прошлый вторник прихожу я в школу, встречаю Петю, а он мне говорит...* и т. п. Настоящее историческое выразительно, наглядно, оно представляет прошедшее действие как бы совершающимся у нас перед глазами, поэтому часто используется в языке художественной литературы, где как бы замещает формы прошедшего времени. Например, в рассказе Чехова «Ванька»:

Ванька судорожно вздохнул и опять уставился на окно. Он вспомнил, что за елкой для господ всегда ходил в лес дед и брал с собою внука. Веселое было время! И дед кричал, и мороз кричал, а глядя на них, и Ванька кричал. Бывало, прежде чем вырубить елку, дед выкуривает трубку, долго нюхает табак, посмеивается над озябшим Ванюшкой... Молодые елки, окутанные инеем, стоят неподвижно и ждут, которой из них помирать? Откуда ни возьмись по сугробам летит стрелой заяц...

Настоящее историческое используется и в научном стиле, когда речь идет о событиях или явлениях прошлого. В подобных случаях формам настоящего времени обычно предшествуют формы прошедшего времени. Пример из «Истории русского литературного языка» А. И. Ефимова:

Петровская эпоха — это время реформ и преобразований, которые распространялись на административное устройство, армию, ее структуру и методы обучения, реорганизацию самих органов управления. В это время происходит оживление промышленной деятельности, развиваются ремесла, прилагается много усилий для развития наук и искусств. Эти преобразо-

вания захватывают и школу, вопросы воспитания, образования, а также быт. В начале XVIII века наблюдается значительное преобразование всей системы литературного языка.

Употребление форм настоящего времени в значении будущего — черта преимущественно разговорного языка: *Завтра сестра едет поездом в Москву, а оттуда летит самолетом в Читу*. Формы настоящего времени в подобных случаях подчеркивают уверенность в том, что действие в будущем обязательно совершится.

Формы прошедшего времени выступают в значении будущего также главным образом в разговорном языке, чаще всего в таких распространенных выражениях, как *ну, я пошел, я поехал, я побежал, я пропал, я погиб* и т. п. Сравним: *ну, я пойду, я поеду, я побегу, я пропаду, я погибну* и т. п. Из разговорного языка формы прошедшего времени в значении будущего попадают в язык художественной литературы. Пример из «Уроков французского» В. Г. Распутина: *За игру на деньги у нас в два счета могли выгнать из школы. Доигрался. В голове у меня от страха все всполошилось и загудело: пропал, теперь пропал*. Формы прошедшего времени для выражения ближайшего будущего более экспрессивны, чем формы будущего простого времени.

В свою очередь, формы будущего простого времени приобретают экспрессивную окраску, выступая в значении прошедшего. В таких случаях формы будущего простого обычно находятся в окружении форм прошедшего времени: *Десятник нас повел по городу. К которой избе ни подъедем — занята* (М. Лермонтов); — *Это же был человек! Как развернется, как глянет исподлобья — травы никли. А справедливый был!..* (В. Шукшин).

§ 72. «Прямое употребление» форм времени. Формы времени не только в «переносном», но и в «прямом» значении очень существенны для композиционной организации и эмоционально-экспрессивной окраски текста.

Прошедшее время совершенного вида обозначает действия, следовавшие одно за другим. Оно харак-

терно для рассказа о прошедших событиях, в художественных повествовательных произведениях обеспечивает движение сюжета:

Настена мигом достала из подполья ведро картошки, сверху отбавила в чугунок, чтобы старикам не гоношиться, если понадобится вечером варить, остальное высыпала в брезентовую сумку. Сбегала в амбар, принесла припрятанный заранее мешочек с горохом и отрезала полбуханки хлеба. <...> Настена быстро собралась, сменив обутые утром чирки на катанки, а фуфайку — на плюшевую жакетку, и мимоходом стыдливо заглянула в зеркало (В. Распутин. «Живи и помни»).

Прошедшему совершенному свойственно значение такого прошедшего действия, результат которого остается налицо в настоящем, иначе говоря, такого прошедшего действия, которым лицо или предмет характеризуются в настоящем: *Утром я со страхом смотрел на себя в зеркало: нос вспух и раздулся, под левым глазом синяк...* <...> (В. Распутин).

В отличие от прошедшего совершенного прошедшее несовершенное обозначает прошедшие события не в их последовательности, не как совершившиеся одно за другим, а как происходившие в одном временном отрезке. Прошедшее несовершенное изобразительно и поэтому употребляется в описаниях. Приведем начало рассказа В. М. Шукшина «Демагоги»:

Солнце клонилось к закату. На воду набегал ветерок, пригибал на берегу высокую траву, шебаршил в кустарнике. Камнем, грудью вперед, падали на воду чайки, потом взмывали вверх и тоскливо кричали.

Внизу, под обрывистым берегом, плескалась в вымоинах вода. Плескалась с таким звуком, точно кто ладошками пришлепывал по голому телу.

Вдоль берега шли двое: старик и малый лет десяти — Петька.

Прошедшее несовершенное употребляется также для обозначения каких-либо протяженных во времени действий, которые заполняли какой-то промежуток времени: *После обеда приезжали две богатые дамы, которые сидели часа полтора молча,*

с вытянутыми физиономиями; приходил по делу архимандрит, молчаливый и глуховатый (А. Чехов).

В силу присущей ему протяженности во времени прошедшее несовершенное может обозначать действия, которые характеризуют лицо или предмет, выступают как их свойство:

С французским у меня не ладилось из-за произношения. Я легко запоминал слова и обороты, быстро переводил, прекрасно справлялся с трудностями правописания, но произношение с головой выдавало все мое ангарское происхождение вплоть до последнего колена, где никто сроду не выговаривал иностранных слов, если вообще подозревал об их существовании. Я шпарил по-французски на манер наших деревенских скороговорок... <...> (В. Распутин. «Уроки французского»).

Кроме «основных» форм прошедшего времени на -л, в русском языке употребляются также ярко экспрессивные формы прошедшего времени «мгновенно-произвольного действия». Это глагольные междометия типа *бряк, звяк, прыг, стук, толк, хватъ, щелк* и т. п. и омонимичные с повелительным наклонением формы типа *пойди, скажи, случись* и т. п., часто в сочетании с частицами *возьми, да, и* (а он *возьми да и пойди, а я и скажи ему* и т. п.). Эти формы типичны для разговорного языка и именно как разговорные используются в художественной литературе:

Вот ближе! скачут... и на двор
Евгений! «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени.

(А. Пушкин)

Вот жил так-то кузнец на глухом столбовом пути, и принесись к нему раз ночью тройка ямская. <...> Раздул кузнец мех, разжег струмент, хватъ этого коренного за ногу... <...> (И. Бунин).

Среди форм прошедшего времени несовершенного вида выделяются формы от глаголов с суффиксами -ыва- (-ива-), -ва-, -а- (типа *видывал, слыхивал, живал, едал*). Еще в первой половине XIX в. эти формы, обозначающие прошедшее «многократного действия», «давнего обыкновения», были очень распространены и в разговорном, и в литературном

языке (вспомним хотя бы начало «Станционного смотрителя»: *Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? или знаменитую реплику Фамусова: Максим Петрович! Он не то на серебре, на золоте едал... езжал-то вечно цугом*). Но постепенно они пошли на убыль, и в современном употреблении довольно редки. Однако из литературы эти формы не исчезли: *До поздней ночи сиживал он на лавке, поджав под себя ноги, не шевелился — слушал про Стеньку* (В. М. Шукшин). *Ничего подобного она, конечно, не слыхивала* (В. Г. Распутин).

Настоящее время обычно определяется как обозначающее совпадение момента действия с моментом речи о нем. Но это лишь частный случай, характерный для разговорного языка и отражающийся в языке художественной литературы. Например, в рассказе Чехова «Злоумышленник»:

— Отродясь не врал, а тут вру... — бормочет Денис, мигая глазами. <...>

— Для чего ты мне про шилишпера рассказываешь?

— Чаво? Да вы ведь сами спрашиваете!

Чаще формы настоящего времени обозначают действие, которое совершается всегда, обычно, является постоянным признаком производителя действия. Такое значение форм настоящего времени иногда называют «вневременным». Примеры можно привести из того же рассказа Чехова — они многочисленны в репликах Дениса Григорьева: — *Мы из гаек грузила делаем*; — *У нас и господа так ловят*; — *Уж сколько лет всей деревней гайки отвинчиваем*; — *Без грузила только уклею ловят*. <...>

В научном стиле формы настоящего времени имеют, как правило, «вневременное» значение: *Земля вращается вокруг Солнца, вода кипит при 100° Цельсия, рыба дышит жабрами и т. д.* В официально-деловом стиле настоящее время может иметь значение предписания или долженствования: *Местная администрация организует и координирует методическую, диагностическую и консультационную помощь семьям, воспитывающим детей дошкольного возраста на дому* (Закон Российской Федерации «Об образовании»).

§ 73. Формы наклонений. По природе своей экспрессивны формы наклонений. Они широко употребительны в разговорном языке и из него переходят в язык художественной литературы и далее в публицистический стиль. Как и формы времени, формы наклонений могут употребляться «переносно», т. е. заменять одна другую. Эти случаи употребления наклонений наиболее выразительны, на них мы коротко и остановимся.

В значении повелительного наклонения может употребляться условное наклонение. При этом значение повеления ослабляется и на первый план выдвигается значение пожеланий или просьбы: *поехали бы вы отдохнуть; рассказали бы что-нибудь еще.*

Значение повелительного может иметь и изъявительное наклонение, а именно формы будущего простого времени. При этом выражается уверенность в выполнении действия: *по распоряжению директора вы поедете в командировку; вы обязательно расскажете об этом.*

Категорическое требование, резкий приказ могут быть выражены формой инфинитива:

Слуга

Полковник Скалозуб. Прикажете принять?

Фамусов

Ослы! сто раз вам повторять?

Принять его, позвать, просить, сказать, что дома,
Что очень рад.

Вспомним еще крылатое выражение из «Ревизора»:
А подать сюда Ляпкина-Тяпкина!

Частица *-ка*, присоединяясь к формам повелительного наклонения, придает им характер просьбы и сообщает дружески-разговорный оттенок: *поезжайте-ка, расскажите-ка.*

Таким образом, повеление и просьба могут быть выражены рядом соотносительных форм типа *перепечатайте этот документ — перепечатали бы вы этот документ — к вечеру вы перепечатаете этот документ — срочно перепечатать этот документ! — перепечатайте-ка этот документ.*

Побуждение к действию, в котором примет участие сам говорящий, выражается формами изъявительного наклонения: формой 1-го лица множественного числа будущего простого времени (*поедем домой!*) или формой множественного числа прошедшего времени (*поехали домой!*).

В значении условного наклонения могут выступать формы 2-го лица повелительного наклонения: *Не догляди сторож, так ведь поезд мог сойти с рельсов, людей бы убило!* (А. П. Чехов). Эти формы свойственны разговорному языку и отличаются большей живостью, непринужденностью, чем формы условного наклонения (сравните: *если бы сторож не доглядел, так ведь поезд мог сойти с рельсов*).

§ 74. Предложение. В русском языке предложение как языковая единица отличается значительным разнообразием типов и внутреннего строения. Поэтому синтаксис как существующая в языке совокупность способов сочетания слов и построения предложений располагает большим количеством соотносительных в стилистическом и эмоционально-экспрессивном плане явлений, чем морфология. Из всего многообразия этих явлений рассмотрим коротко те, которые могут дать наиболее наглядное представление о выразительных и изобразительных возможностях синтаксиса.

§ 75. Типы предложений. Начнем с типов предложений.

Скажем прежде всего об употреблении предложений повествовательных, восклицательных и вопросительных. Повествовательные предложения наиболее универсальны. Они употребительны во всех разновидностях разговорного и литературного языка. Восклицательные предложения экспрессивны. Они употребляются преимущественно в разговорном языке и языке художественной литературы, а также в языке публицистики. В научном стиле они редки, а официально-деловой стиль их вообще избегает. Вопросительные предложения характерны для диалога, следовательно, для разговорного языка, а вслед за ним и для языка художественной литературы и публицистики.

Вопросительное предложение может заключать в себе не только вопрос, но и утверждение, выраженное в форме вопроса. Такой вопрос называется риторическим, т. е. свойственным риторике, ораторскому искусству, однако и в простом разговорном языке он обычное дело. Разговорное употребление вопроса для выражения утверждения широко отражается в художественной литературе. Например, в повести Распутина «Живи и помни»:

Михеич за день не успокоился: где теперь, в войну, возьмешь такой топор? Никакого не возьмешь, а этот был словно игрушечка — легкий, бриткий, как раз под руку. <...> И лишь в постели, когда перед забытием легонько занывает в покое тело, вдруг екнуло у Настены сердце: кому чужому придет в голову заглядывать под половицу?

Вопросительные предложения могут быть использованы для того, чтобы особо подчеркнуть какое-либо место текста, обратить на него внимание: *...я стал звать хозяина — молчат; стучу — молчат... что это? Наконец из сеней выполз мальчик лет 14-ти* (М. Лермонтов).

Вопросительные предложения употребительны и в научном стиле. Здесь естественны и риторические вопросы (*Но я считаю нужным подчеркнуть, что все семантические наблюдения могут быть только субъективными. В самом деле, каким другим может быть, например, наблюдение того, что форма офицера имеет собирательный и несколько презрительный оттенок, тогда как форма офицеры является обыкновенным множественным числом?* — Л. В. Щерба), и вопросы для привлечения особого внимания к тому или иному положению (*Почему я говорю о социальной значимости? Потому что язык — явление социальное...* — Л. В. Щерба).

Полные и неполные предложения явственно связаны с двумя главными разновидностями языкового употребления: полные — с подготовленным монологом, неполные — с неподготовленным диалогом. Это не значит, конечно, что в литературном языке совсем не употребляются неполные предложения, а в разговорном языке — полные. Но прин-

ципиальная связь природы этих предложений с монологом и диалогом очевидна.

Полные предложения свойственны всем разновидностям литературного языка, неполные — всем разновидностям разговорного языка. Именно как принадлежность разговорного языка неполные предложения воспроизводятся в драматургии. Но неполные предложения употребительны и в языке других жанров художественной литературы, в том числе стихотворных:

Пороша. Мы встаем и тотчас на коня.
И рысью по полю при первом свете дня.

(А. Пушкин)

И пусть оно так,
что морока немалая —
Твой век целиком,
да об этом уж нечего.

(А. Твардовский)

Двусоставные и односоставные предложения не соотносятся так четко с литературным и разговорным языком, как полные и неполные, но все же различные типы односоставных предложений чаще используются в разговорном языке и языке художественной литературы, чем в научном и официально-деловом стилях.

Полные двусоставные предложения рассматриваются (хотя это особо и не подчеркивается) как наиболее соответствующие норме литературного языка, а неполные и односоставные предложения — как будто бы в чем-то отступающие от этой нормы. По этому поводу можно заметить, что если полные двусоставные предложения абстрактно более «нормативны», то это еще не значит, что они во всех случаях более естественны, чем неполные и односоставные предложения.

Главные особенности употребления разных типов односоставных предложений таковы. Безличные предложения, обозначающие явления природы (*светает, вечереет, морозит* и т. п.) и состояния человека (*знобит, не спится* и т. п.), употребляются главным образом в разговорном языке и языке худо-

жественной литературы. То же можно сказать и о неопределенно-личных предложениях. В художественных произведениях они сосредоточивают внимание на действиях, как бы отодвигая на второй план действующее лицо (действующих лиц): *Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова* (А. Пушкин). Обобщенно-личные предложения свойственны разговорному языку. В художественных произведениях они выступают в языке рассказчика или персонажей, обозначая их действия как обычные, повторяющиеся: — *Иной раз не спишь ночью, глядишь в темноту пустыми глазами и думаешь: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказила?»* (М. Шолохов). Инфинитивные предложения также являются достоянием прежде всего разговорного языка. Они в большинстве случаев экспрессивны. При употреблении в художественных произведениях, как правило, сохраняют разговорный характер: *Ну куда тебе возиться с женою да нянчиться с ребятишками?* (А. Пушкин); *Вижу, Азамат, что тебе больно понравилась эта лошадь; а не видать тебе ее как своего затылка!* (М. Лермонтов); *Я на тебя зла не имею, и ты на меня не имей. Нам с тобой делить нечего* (В. Распутин). Но разговорная природа инфинитивных предложений может и не проявляться в литературном употреблении:

Нет, лучше рухнуть нам на полдороге,
Коль не по силам новый был маршрут.

(А. Твардовский)

Номинативные предложения употребляются преимущественно в языке художественной литературы, используются и в публицистическом стиле. Этими предложениями нередко начинаются художественные произведения. Примером могут быть первые фразы некоторых рассказов И. А. Бунина: *Дом с мезонином в Замоскворечье* («Убийца»); *Лесистое ущелье, предвечернее время* («Ущелье»); *Летний вечер, ямщицкая тройка, бесконечный, пустынный большак* («Муравский шлях»); *Полдневный жар, ослепительный блеск неподвижного пруда и его желтых глинистых берегов* («Полдень»).

Простые и сложные предложения, как и другие типы предложений, могут быть соотнесены

с разговорным и литературным языком. Традиционно считается, что простые предложения преобладают в разговорном языке, а сложные более свойственны литературному. Это справедливо в том смысле, что в литературном языке широко используются различные типы сложных предложений. Но это не значит, что употребление простых предложений в литературном языке как-то ограничено. Попутно заметим, что простое по грамматической классификации предложение не обязательно простое, легкое для восприятия, не обязательно короткое и т. п. А сложное по грамматической классификации предложение не обязательно сложное, трудное для восприятия, не обязательно длинное и т. п. Знаменитое пушкинское *Лошади тронулись, колокольчик загремел, кибитка полетела* — грамматически сложное предложение. Но части его и связи между ними предельно просты.

§ 76. Типы связи частей сложного предложения. Довольно наглядные стилистические характеристики имеют различные типы связи частей сложного предложения. И здесь, как и в других синтаксических явлениях, просматривается разница между разговорным языком и языком художественной литературы, с одной стороны, и научным и официально-деловым стилями — с другой.

Бессоюзная связь частей сложного предложения типична для разговорного языка и достаточно широко используется в языке художественной литературы. Союзная связь свободно используется в языке художественной литературы, а типичной является для научного и официально-делового стилей. В разговорном языке, в котором очень велика роль интонации, нередко употребляются бессоюзные предложения, в которых выражаются значения, в литературном языке обычно выражаемые союзами связями. Это значения времени (*Приду домой — позвоню Ивану*), причины (*Не могу поехать: времени нет*), изъяснительные (*Думаю, надо поступать в институт*).

Из двух способов союзной связи — сочинения и подчинения — первый более принадлежит разговорному языку, второй — литературному.

Но средства связи частей сложносочиненного предложения могут быть не только разговорными, но и литературными (книжными). Например, с разговорным присоединительным *да* и соотносительны литературные *а также*, к тому же, при этом (сравним: *С этой работой вы справитесь, да и Николай вам поможет. — С этой работой вы справитесь, к тому же Николай вам поможет*), с разговорными противительными *да*, зато соотносительно литературное *однако* (*Рад бы в рай, да грехи не пускают. — Рад бы приехать, однако руководство не отпускает*).

Также и средства связи частей сложноподчиненного предложения могут быть не только литературными (книжными), но и разговорными. Так, во временном значении могут выступать просторечные союзы *покамест, покуда* (*Покамест слуги управлялись и возились, господин отправился в общую залу. — Н. В. Гоголь*); *Не спи, покуда не скатишься со стула. — А. С. Грибоедов*). В условном значении употребляются архаические и просторечные союзы *ежели, кабы, коли* (*Ежели человек без корней, без почвы, без своего места — неверный это человек. — Ф. Гладков*; *Кабы он получше платил за труды, так и Янко бы его не покинул. — М. Ю. Лермонтов*; *Тут все есть, коли нет обмана. — А. С. Грибоедов*). В уступительном значении используются разговорные союзы *даром что, пускай* (*Он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени. — И. С. Тургенев*; *Пускай умен, час от часу умнее, но вас он стоит ли? — А. С. Грибоедов*). Употребление разговорных, тем более просторечных союзов в литературном языке требует осмотрительности. Обратите, пожалуйста, внимание на причинный союз *потому как*. Он явно нелитературный, и его бездумное использование в литературном языке, широко распространившееся в последние годы, — одно из свидетельств упадка культуры языкового употребления.

Отметим, что разные виды придаточных предложений неодинаково используются в отдельных разновидностях языка. В языке художественной литературы чаще других употребляются придаточные времени и места, в научном стиле — придаточные причины и условия. В научном стиле часты также изъяснительные придаточные при ослабленных,

близких к вводным словам главных предложений, выраженных словами *я думаю, думается, считаю, полагаем* и т. п. Вся смысловая нагрузка в таких конструкциях ложится на придаточное предложение. Во всех стилях распространены придаточные определительные и изъяснительные.

§ 77. Порядок слов. В заключение нашего краткого и выборочного обзора стилистических возможностей синтаксиса русского языка рассмотрим порядок слов в предложении. А. М. Пешковский назвал порядок слов главной сокровищницей синтаксической синонимии русского языка. И для этого у нее были все основания. По его подсчетам, сочетание, состоящее из пяти слов, например *Я завтра утром пойду гулять*, допускает 120 перестановок, т. е. язык располагает 120 соотносительными вариантами одного предложения из пяти слов! Конечно, вряд ли во всей русской литературе можно отыскать 120 вариантов какого-либо реального предложения из пяти слов, но огромные выразительные возможности порядка слов несомненны.

Источник этих возможностей — значительная свобода в расположении членов предложения. Существует, правда, порядок слов, который считается «нормативным» для литературного языка: подлежащее предшествует сказуемому, дополнение располагается после управляющего слова, согласованное определение — перед определяемым, обстоятельство — перед сказуемым. Однако существует немало условий, при которых отступления от такого порядка также считаются «нормативными». Например, если подлежащее обозначает отрезок времени или явление природы, а сказуемое выражено глаголом бытия, расположение сказуемого перед подлежащим в литературном языке воспринимается как обычное, нормальное явление: *прошли два месяца, наступила осень* и т. п.

Подобные варианты порядка слов не заключают сами в себе экспрессии, не привлекают внимания читателя. Но они вносят разнообразие в синтаксическое строение текста, делают его более живым. Рассмотрим три первых предложения из «Хаджи-Мурата» Л. Н. Толстого: *Я возвращался домой полями. Была*

самая середина лета. Луга убрали и только что собирались косить рожь. Порядок слов в этих предложениях не включает в себе ничего необычного. Но он различен в каждом предложении. Первое предложение начинается с подлежащего, второе — со сказуемого, третье — с дополнения. Представим себе, что все предложения были бы одного типа и имели бы одинаковый порядок слов. Текст был бы однообразен, монотонен; потерялась бы живость изображения.

Но наиболее стилистически значимы, конечно, те случаи, когда автор сознательно выстраивает такой порядок слов, который наиболее способствует выразительности и изобразительности фразы. В. В. Виноградов прекрасно показал стилистическую важность, казалось бы, незначительных особенностей порядка слов в отрывке из «Пиковой дамы»:

Поздно воротился он [Германн] в смиренный свой уголок; долго не мог заснуть, и, когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман.

В. В. Виноградов указывает, что если расположить наречия перед глаголами (а также исключить один союз *и*), т. е. придать фразе «нормативность», то повествование потеряет взволнованность, эмоциональность, соответствующую состоянию Германна во сне: *Он ставил карту за картой, решительно гнул углы, беспрестанно выигрывал, загребал к себе золото и клал ассигнации в карман.*

Некоторые писатели довольно часто прибегают к значительным, обращающим на себя внимание отступлениям от «нормативного» порядка слов с целью особо выделить те или иные моменты сюжета, события, ситуации, поступки героев и т. п. Вот несколько примеров необычного, экспрессивного порядка слов из повести Р. Т. Киреева «Посещение»: *Взглядом разведчика окинул Сомов двор — ни души* (сравним: *Сомов окинул двор взглядом разведчика*); — *Ты знаешь, что у меня здесь? — И сам неприятно удивился, как продребезжал его голос. На коробку перевела Мая взгляд* (сравним: *Мая перевела взгляд на коробку*); — *Скажи, пусть зай-*

дет ко мне. — Мигом за дверью скрылся механик, уважительно-тихо прикрыв ее за собой (сравним: механик мигом скрылся за дверью); Руку поднял Сомов навстречу его бледному лицу, но так труд.но было держать ее на весу (сравним: Сомов под.нял руку навстречу его бледному лицу). Нетрудно увидеть, что именно только в плане отвлеченной об.щей «нормы» порядок слов в этих примерах необы.чен. А с художественной точки зрения он не толь.ко выразителен, но и логичен. На первое место по.мещены слова, наиболее важные в смысловом отношении. *Руку поднял Сомов...* У тяжело боль.ного Сомова не было сил поднять голову, он мог поднять только руку. Вот и вынесено это слово на первое место в предложении.

Использование «ненормативного» порядка слов характерно для языка художественной литературы (причем в стихотворном языке порядок слов вооб.ще более свободен, чем в прозаическом), в несколь.ко меньшей степени — для публицистического сти.ля. В научном и официально-деловом стиле оно встречается реже.

Разговорный порядок слов специфичен, он суще.ственно отличается от литературного и входит в число тех особенностей разговорного языка, о ко.торых говорилось в § 22.

Вопросы и задания

1. Что такое стилистические возможности языко.вых средств?
2. Какие свойства слова используются в стилисти.ческих целях?
3. Назовите главные группы слов, используемых в стилистических целях (омонимы, синонимы, славянизмы, неологизмы и т. п.).
4. Приведите или придумайте примеры стилисти.ческого использования общеупотребительных слов.
5. Назовите основные группы фразеологизмов по сферам употребления и эмоционально-экспрес.сивной окраске.

6. Что такое крылатые слова? Каковы главные источники крылатых слов?
7. Приведите примеры использования крылатых слов в разговорном употреблении и в каком-либо литературном произведении (например, в «Евгении Онегине» Пушкина).
8. Перечислите основные стилистические ресурсы употребления имен существительных, прилагательных, глаголов. Приведите примеры стилистически значимого «прямого» и «переносного» употребления форм глагольного времени.
9. Перечислите основные стилистические ресурсы употребления различных типов предложений, различных типов связи частей сложного предложения, порядка слов. Прodelайте «лингвистический эксперимент»: возьмите любое простое предложение из 4—5 знаменательных слов (например: *Завтра утром ожидается дождь; Ребята весело бегут к реке купаться*) и попробуйте сделать в нем все возможные перестановки слов. Проследите, какие смысловые и эмоционально-экспрессивные изменения будут возникать.



Глава 3. Формы и качества словесного выражения



Формы словесного выражения

§ 78. Понятие форм словесного выражения. Языковые единицы сами по себе еще не язык. Язык, как говорилось в § 13, есть только тогда, когда он употребляется, а употребление языка состоит в выборе нужных нам языковых единиц и их соответствующей организации в целях общения. Выбирая и соединяя, организуя языковые единицы, мы их произносим или записываем в определенном порядке — это и есть словесное выражение наших мыслей и чувств.

На протяжении веков сложились некоторые способы, формы словесного выражения. Нам не надо каждый раз изобретать их заново, они, так сказать,

даны в готовом виде и в этом смысле наряду с языковыми единицами могут рассматриваться как материал словесности.

§ 79. Выражение устное и письменное. Если у народа есть письменность, то словесное выражение может осуществляться в устной и письменной формах. Устное выражение — звучащее, воспринимается слухом. Письменное выражение — графическое, т. е. выражение с помощью написанных или напечатанных знаков, воспринимается зрением. Устная и письменная формы словесного выражения связаны с разговорным и литературным языком, но не тождественны им. Разговорный и литературный язык — это, как мы уже знаем (см. § 20—24), две главные, соотнесенные друг с другом и в определенных отношениях противопоставленные друг другу разновидности языкового употребления, две разные традиции выбора и организации языковых единиц в разных условиях общения. Теоретически каждая из этих традиций может быть реализована в устной и письменной формах.

Но практически разговорный язык существует почти исключительно в устной форме. Само его название указывает на разговор, на произнесение, на звучание. И все же мы не случайно употребили выражение «почти исключительно», а не просто «исключительно». При необходимости разговорный язык может быть зафиксирован графически, с помощью письменных знаков. Правда, делается это в специальных, научных целях, но факт остается фактом — письменная фиксация разговорного языка возможна (см. § 23).

Что касается литературного языка, то его связь с письменной формой словесного выражения не такая жесткая, как связь разговорного языка с устной формой. Конечно, само становление литературного языка связано с письменностью, и выступает литературный язык преимущественно в письменной форме. Однако еще в дописьменную эпоху складывались некоторые виды устного монолога (см. § 9), а в эпоху существования развитого литературного языка имеются его разновидности, которым свойственна устная форма выражения. Это,

например, разного рода публичные выступления, учебные и научно-популярные лекции. Хотя и не очень часто, в устной форме выступают и произведения литературно-художественной словесности. Примером могут служить популярные в свое время устные рассказы И. Л. Андроникова. Это были именно устные рассказы, рассчитанные не на читателя, а на слушателя, который не только услышит текст со всеми важными для его восприятия произносительными особенностями, но и увидит мимику и жесты автора-исполнителя.

§ 80. Выражение диалогическое и монологическое. Как мы уже знаем из § 20, словесное выражение может осуществляться в диалогической или монологической форме. В диалоге (греч. *diálogos* — разговор, беседа) каждое высказывание — реплика (франц. *réplique* — ответ, возражение) — адресуется непосредственно собеседнику, по содержанию ограничивается тематикой разговора и четко связывается с ситуацией. В силу этого реплики в диалоге бывают относительно краткими, в них не используются сложные синтаксические конструкции. Если в обмене репликами участвуют более двух собеседников, то такую форму словесного выражения называют полилогом (греч. *poly* — много, многое + *lógos*).

В противоположность диалогу монолог (греч. *monos* — один + *lógos*) не направлен непосредственному собеседнику и не рассчитан на его ответную словесную реакцию; тематика монолога может быть неограниченно широкой и может меняться в процессе его развертывания, а ситуация, в которой осуществляется монолог, может быть обозначена, а может быть и не обозначена. Поэтому монолог бывает относительно протяженным, разнообразным по словарному составу, в нем используются различные, в том числе и самые сложные синтаксические конструкции.

Обратим внимание на очень важное обстоятельство: следует различать диалог и монолог как две главные исторически сложившиеся разновидности языкового употребления, лежащие в основе разговорного и литературного языка, и диалог и моно-

лог как формы построения текста литературных произведений. Диалоги (полилоги) и монологи героев мы находим прежде всего в пьесах. Обычны они и в повествовательных произведениях. Диалоги и монологи в художественной литературе, кроме указанных выше отличительных свойств, должны по языковым особенностям соответствовать образам персонажей, соотноситься с изображаемой средой и потому могут быть очень разнообразны по словарному составу, синтаксическому построению и передаче произносительных особенностей (или отсутствию такой передачи). Сравним отрывки из «Учителя словесности» и «Егеря» Чехова.

Из «Учителя словесности» приведем разговор Никитина с Ипполитом Ипполитычем и отрывок из дневника Никитина:

Ипполит Ипполитыч быстро надел панталоны и спросил встревоженно:

— Что такое?

— Я женюсь!

Никитин сел рядом с товарищем и, глядя на него удивленно, точно удивляясь самому себе, сказал:

— Представьте, женюсь! На Маше Шелестовой! Сегодня предложение сделал.

— Что ж? Она девушка, кажется, хорошая. Только молода очень.

— Да, молода! — вздохнул Никитин и озабоченно пожал плечами. — Очень, очень молода!

— Она у меня в гимназии училась. Я ее знаю. По географии училась ничего себе, а по истории — плохо. И в классе была невнимательна.

<...> Шаферами у меня были два моих товарища, а у Мани — штабс-капитан Полянский и поручик Гернет. Архиерейский хор пел великолепно. Треск свечей, блеск, наряды, офицеры, множество веселых, довольных лиц и какой-то особенный, воздушный вид у Мани, и вся вообще обстановка и слова венчальных молитв трогали меня до слез, наполняли торжеством. Я думал: как расцвела, как поэтически красиво сложилась в последнее время моя жизнь! Два года назад я был еще студентом, жил в дешевых номерах на Неглинном, без денег, без родных и, как казалось мне тогда, без будущего. Теперь же я — учитель гимназии

в одном из лучших губернских городов, обеспечен, любим, избалован. Для меня вот, думал я, собралась теперь эта толпа, для меня горят три паникадила, ревет протодьякон, стараются певчие, и для меня так молод, изящно и радостно это молодое существо, которое немного погодя будет называться моею женой.

Из «Егеря» возьмем то место, где разговор Пелагеи и Егора переходит в монолог егеря:

— Таперя вы где живете?

— У барина, Дмитрия Ивановича, в охотниках. К его столу дичь поставляю, а больше так... из-за удовольствия меня держит.

— Не степенное ваше дело, Егор Власыч... Для людей это баловство, а у вас оно, словно как бы и ремесло... занятие настоящее...

— Не понимаешь ты, глупая, — говорит Егор, мечтательно глядя на небо. — Ты отродясь не понимала и век тебе не понять, что я за человек... По-твоему, я шальной заблудящий человек, а который понимающий, для того я что ни на есть лучший стрелок во всем уезде. Господа это чувствуют и даже в журнале про меня печатали. Ни один человек не сравняется со мной по охотничьей части... А что я вашим деревенским занятием брезгаю, так это не из баловства, не из гордости. С самого младенчества, знаешь, я окромя ружья и собак никакого занятия не знал. <...> Раз сядет в человека вольный дух, то ничем его не выковыришь. То же вот ежели который барин пойдет в ахтеры или по другим каким художествам, то не быть ему ни в чиновниках, ни в помещиках.

Нетрудно увидеть, что в «Учителе словесности» разговор двух учителей, имея все общие признаки диалога, не наделен резко подчеркнутыми признаками «разговорности» (разговорное выражение *ничего себе* и эллипсис *а по истории* — плохо малозаметны) и в этом смысле приближен к монологу. А в «Егере», наоборот, монолог выступает как продолжение диалога, связан с ним ситуативно, наделен чертами «разговорности» в лексике и произношении (*отродясь, заблудящий человек, по охотничьей части, окромя, ежели, ахтеры*) и в синтаксисе (*а который понимающий, для того я...*).

Вместе с тем и диалог в «Учителе словесности», и монолог в «Егере» отвечают главным общим признакам диалога и монолога, указанным выше.

Надо подчеркнуть, что монологическая форма словесного выражения в литературных произведениях, в том числе и в большинстве художественных произведений, является основной, главной, органически им присущей. А диалог в художественном тексте всегда есть форма воспроизведения, литературного изображения «естественного» разговора. И как бы ни было приближено такое изображение к разговорной реальности, оно всегда остается в известной мере условным, потому что главное в нем не копирование действительности, а воплощение художественного замысла автора.

В заключение разговора о диалогической и монологической формах словесного выражения заметим, что в форме диалога могут строиться не только пьесы, но философские, критико-публицистические и другие, в том числе стихотворные, сочинения. Например, в диалогической форме написаны «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова, «Поэт и гражданин» Некрасова. Впрочем, в такого рода произведениях представлено скорее чередование монологов, чем обмен репликами.

§ 81. Выражение прозаическое и стихотворное. Рассмотрим два отрывка из пушкинских произведений — «Капитанской дочки» и «Зимнего утра»:

Проснувшись поутру довольно поздно, я увидел, что буря утихла. Солнце сияло. Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи.

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась;
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела —
А нынче... Погляди в окно:
Под голубыми небесами,
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит...

Мы без труда и уверенно определяем, что первый из этих отрывков написан прозой (лат. *prosa*, от *progrsa* — прямая, простая), а второй — стихами (греч. *stíchos* — ряд, строка).

Прозаическая и стихотворная формы словесного выражения в своих типичных проявлениях (т. е. стихи с делением на строки, с рифмами, с закономерными чередованиями ударных и неударных слогов и т. п., а проза без этих признаков) воспринимаются не только как четко различающиеся, но и как противостоящие друг другу. Пушкин писал об Онегине и Ленском:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.

Однако различия между стихами и прозой не всегда столь резко и очевидно выражены, как различия между волной и камнем, льдом и пламенем. Например, стихи могут быть без рифм, а проза может иметь достаточно ясно выраженную ритмическую организацию. Так что признаков, которые в строго научном отношении различают стихотворную и прозаическую формы словесного выражения, не так-то много, да и ученые формулируют свои взгляды на эти признаки различно. Можно согласиться с той точкой зрения, что стихотворную форму словесного выражения отличает от прозаической прежде всего расчлененность на соразмерные в ритмико-интонационном отношении отрезки — строки, стихи.

Заметим, что определение «стихотворный» не тождественно определению «поэтический». Хотя словом *поэзия* часто обозначают совокупность именно стихотворных произведений какого-либо народа или отдельного писателя, значение слов *поэзия* (греч. *poiēsis* — творчество), *поэтичность*, *поэтический* не замыкается в рамках стихотворства. По словам В. В. Виноградова, *поэтический* значит выражающий высшую степень творчества вообще и прежде всего творчества словесного. В этом смысле поэтической может быть и проза. Не может быть сомнений в поэтичности таких, например, строк из

«Антоновских яблок» Бунина: Помню раннее, свежее, тихое утро... Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и — запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести. Воздух так чист, точно его совсем нет, по всему саду раздаются голоса и скрип телег. Это тархане, мещане-садовники, наняли мужиков и насыпают яблоки, чтобы в ночь отправлять их в город, — непременно в ночь, когда так славнo лежать на возу, смотреть в звездное небо, чувствовать запах дегтя в свежем воздухе и слушать, как осторожно поскрипывает в темноте длинный обоз по большой дороге. Подобных примеров из прозы самых разных писателей можно привести множество.

А с другой стороны — разве нет таких стихотворных произведений, о которых можно сказать словами Тургенева «поэзия в них и не ночевала»?

§ 82. Взаимодействие форм словесного выражения. Различные формы словесного выражения пересекаются друг с другом или, лучше сказать, накладываются друг на друга. Например, монолог выступает не только в прозаической, но и в стихотворной форме; в свою очередь, в стихотворной форме может быть представлен и монолог, и диалог. Построение диалогов в стихотворных произведениях художественной словесности требует от автора отточенного мастерства. Вспомним диалоги в «Евгении Онегине» — как они естественны, живы, как соответствуют ситуации и характерам персонажей. Блестящим мастером стихотворного диалога был Твардовский. Вот небольшой пример из поэмы «Теркин на том свете»:

Своего экскурсовода
Теркин спрашивает вдруг:
— А какая здесь работа,
Чем он занят, наш тот свет?
То ли, се ли — должен кто-то
Делать что-то?
— То-то — нет.
В том-то вся и заковыка
И особый наш уклад,

Что от мала до велика
Все у нас руководят.
— Как же так — без производства,—
Возражает новичок,—
Чтобы только руководство?
— Нет, не только. И учет.
В том-то, брат, и суть вопроса,
Что темна для простаков:
Тут ни пашни, ни покоса,
Ни заводов, ни станков.
Нам бы это все мешало —
Уголь, сталь, зерно, стада...
— Ах, вот так! Тогда, пожалуй,
Ничего. А то беда.
Это вроде как машина
Скорой помощи идет:
Сама режет, сама давит,
Сама помощь подает.
— Ты, однако, шутки эти
Про себя, солдат, оставь.
— Шутки!
Сутки на том свете —
Даже к месту не пристал.

Но вернемся к монологу. Монологическое высказывание (построено ли оно в прозаической или в стихотворной форме) может иметь разные цели. В зависимости от этого различаются повествование, описание и рассуждение.

§ 83. Повествование. Повествование — это рассказ о событиях. (Существует и другое, расширительное понимание, согласно которому повествованием считается весь текст эпического литературного произведения, кроме прямой речи персонажей, т. е. в повествование включается и описание, и рассуждение. О повествовании в этом смысле речь пойдет во второй части нашей книги, а здесь поговорим о повествовании в узком смысле этого термина.)

Поскольку в повествовании сообщается о событиях, происшествиях, действиях, организующая роль в этой форме словесного выражения принадлежит глаголам, особенно формам прошедшего времени совершенного вида. Они, обозначая последо-

вательно сменяющие друга друга события (см. § 72), обеспечивают развертывание повествования. Предложения в повествовании, как правило, не бывают слишком длинными и сложно построенными. Выразительная и изобразительная сила повествования заключается прежде всего в наглядном представлении действий, движения людей и явлений во времени и пространстве. Исследователи не раз отмечали, что Пушкин «убирает» из повествования все второстепенное, стремится «оставить в предложении только подлежащее и сказуемое. Например: *Дуня села в кибитку подле гусара, слуга вскочил на облучок, ямщик свистнул, и лошади поскакали* («Станционный смотритель»); *Часы пробили первый и второй час утра,— и он услышал дальний стук кареты. Невольное волнение овладело им. Карета подъехала и остановилась. Он услышал стук опускаемой подножки. В доме засуетились. Люди побежали, раздались голоса, и дом осветился* («Пиковая дама»).

Разумеется, повествование не всегда строится так сжато (в том числе и у Пушкина). Приведем достаточно типичный пример повествования из «Белой гвардии» Булгакова:

<...> Василиса отправился в переднюю, внимательно потрогал запоры, болт, цепочку и крюк и вернулся в кабинетик. Из ящика своего массивного стола он выложил четыре блестящих английских булавок. Затем на цыпочках сходил куда-то во тьму и вернулся с простыней и пледом. Еще раз прислушался и даже приложил палец к губам. Снял пиджак, засучил рукава, достал с полки клей в банке, аккуратно скатанный в трубку кусок обоев и ножницы. Потом прильнул к окну и под щитком ладони всмотрелся в улицу. Левое окно завесил простыней до половины, а правое пледом при помощи английских булавок.

§ 84. Описание. Описание — это словесное изображение какого-либо явления действительности путем перечисления его характерных признаков. В описании более значителен, чем в повествовании, удельный вес слов, обозначающих качества, свойства предметов. Глаголы в описании выступают, как

правило, в формах несовершенного вида, часто в прошедшем времени. Пример описания возьмем из того же произведения, из которого брали пример повествования, — из «Белой гвардии»:

Как многоярусные соты, дымился, и шумел, и жил Город. Прекрасный в морозе и тумане на горах, над Днепром. Целыми днями винтами шел из бесчисленных труб дым к небу. Улицы курились дымкой, и скрипел сбитый гигантский снег. И в пять, и в шесть, и в семь этажей громоздились дома. Днем их окна были черны, а ночью горели рядами в темно-синей выси. Цепочками, сколько хватало глаз, как драгоценные камни, сияли электрические шары, высоко подвешенные на закорючках серых длинных столбов. Днем с приятным ровным гудением бегали трамваи с желтыми соломенными пухлыми сиденьями, по образцу заграничных.

Для особой наглядности, изобразительности описания в нем могут быть использованы и формы настоящего времени глаголов, как, например, во всем известном стихотворном описании поздней осени из IV главы «Евгения Онегина»:

Встает заря во мгле холодной;
На нивах шум работ умолк;
С своей волчихою голодной
Выходит на дорогу волк;
Его почуя, конь дорожный
Храпит — и путник осторожный
Несется в гору во весь дух;
На утренней заре пастух
Не гонит уж коров из хлева,
И в час полуденный в кружок,
Их не зовет его рожок;
В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней.

Важно, что в описании формы глагольного времени обозначают не последовательную смену деталей, частей, а их расположение на одной плоскости, как бы на одном живописном полотне.

§ 85. Рассуждение. Рассуждение — это словесное изложение, разъяснение и подтверждение какой-либо мысли.

Рассуждение как форма словесного выражения отличается от повествования и описания прежде всего более протяженными и сложно построенными предложениями (с обособленными оборотами, различными типами бессоюзной и союзной связи) и абстрактным характером лексики, т. е. значительным количеством слов, обозначающих отвлеченные понятия (в повествовании и описании преобладают слова, обозначающие конкретные предметы и явления). В качестве примера приведем рассуждение о «стилягах» 50-х годов из романа А. Г. Битова «Пушкинский дом»:

Лучшие годы (*силы*) не худшей части нашей молодежи, восприимчивой к незнакомым формам живого, пошли на сужение брюк. И мы им обязаны не только этим (*брюками*), не только через годы последовавшей свободной возможностью их расширения (*брюк*), но и нелегким общественным привыканием к допустимости другого: другого образа, другой мысли, другого, чем ты, человека. То, с чем они столкнулись, можно назвать реакцией в непосредственном смысле этого слова. Как раз либеральные усмешки направо по поводу несерьезности, ничтожности и мелочности этой борьбы: подумашь, брюки!.. — и были легкомысленны, а борьба была — серьезна. Пусть сами «борцы» не признавали свою роль: в том и смысл слова «роль», что она уже готова, написана за тебя и ее надо сыграть, исполнить.

§ 86. Повествование, описание, рассуждение и виды словесности. В старых учебниках риторики и словесности повествование, описание и рассуждение связывались с определенными видами литературы. Так, к повествованию относились летописи, мемуары, биографии, исторические сочинения; к описаниям относились путешествия, предлагалось также деление описаний на научные и художественные; рассуждение закреплялось за наукой. Конечно, определенная связь повествования, описания и рассуждения с родами и видами литературы име-

ется. Но эта связь и в былые времена не была жесткой (например, мемуары могли включать в себя описание и рассуждение, путешествия — повествование и рассуждение и т. п.), а в современной литературе она тем более условна, как в известной мере условна и сама граница между повествованием, описанием и рассуждением.

Качества словесного выражения

§ 87. Понятие положительных качеств словесного выражения. Словесное выражение, в каких бы формах оно ни выступало, всегда имеет определенную направленность, преследует определенную цель или, как говорят лингвисты, выполняет определенные функции, главнейшими из которых считаются общение, сообщение и воздействие. (Говорят еще и об эстетической функции; о ней речь пойдет во второй части нашего учебника.) Люди давно заметили, что словесное выражение лучше воспринимается и, следовательно, лучше достигает своих целей, если обладает некоторыми положительными качествами. Постепенно в практике обучения владению языком определился круг этих качеств, которые описывались в старых учебниках риторики и словесности и в наши дни (обычно под названием «качеств хорошей речи» или «коммуникативных качеств речи») описываются в работах по культуре речи. Это правильность, точность, последовательность, чистота, выразительность, богатство (разнообразие) и уместность. Разумеется, положительные качества словесного выражения связаны между собой, взаимообусловлены. Но для удобства описания приходится рассматривать их по отдельности.

Понятно, что правильность, точность, последовательность и т. д. являются положительными качествами и литературного, и разговорного употребления языка. Но мы в дальнейшем будем говорить только о качествах литературного словесного выражения. Ведь именно литература, совокупность произведений словесного искусства является главным предметом изучения словесности как науки. Поло-

жительные качества разговорного словесного выражения конечно же не менее интересны и достойны изучения, но они столь своеобразны, что исследовать их надо особо.

§ 88. Правильность. Первое и главное из положительных качеств словесного выражения — правильность. Но в чем состоит правильность? Вот если кто-то вместо *Иван идет на завод* скажет или напишет *Иван шла под заводу*, то ясно, что это не правильно: употреблена не та форма глагола, не тот предлог, не тот падеж слова *завод*. Да так вряд ли кто и выразится, даже иностранец. А если кто-то скажет или напишет *Иван идет в завод*, то неправильность такого выражения уже не столь очевидна. Ведь никому и в голову не придет посчитать неправильным предложение *Иван идет в театр*?

В придуманной нами «искусственной» фразе «*Иван шла под заводу*» нарушен строй русского языка. Такая фраза не просто неправильна, она невозможна в русском языке. А словосочетание *идти в завод* возможно, но неправильно, потому что не соответствует норме литературного словесного выражения. Ориентация на нормы необходима в тех случаях, когда строй языка допускает варианты употребления языковых единиц. Что же такое языковые нормы? Нормы (лат. *norma* — мерило; правило, закон) — это правила употребления языка, причем такие правила, которые, по словам Б. Н. Головина, «узаконены литературой, предпочтены и признаны обществом в качестве обязательных и потому поддерживаются и охраняются и литературой, и обществом, и государством». Нормы складываются на протяжении длительного времени и не остаются неизменными (например, Пушкин писал *...и не оспóривай глупца*, а современная норма отдает предпочтение форме *оспа́ривай*). Однако изменение норм происходит медленно, и на каждом историческом этапе развития, в том числе и на современном, национальный литературный язык характеризуется устойчивой совокупностью норм употребления. Нормы употребления литературного языка описаны и закреплены в грамматиках, словарях, разного рода справочниках. Такого

рода описание норм называется их кодификацией (лат. *codex* — книга; свод законов, совокупность правил, норма; *codificatio* — систематизация законов, правил, норм).

Таким образом, правильность литературного словесного выражения состоит в соответствии литературной языковой норме. Иными словами, в литературном языке правильно то, что соответствует литературной норме. Именно согласно норме надо говорить *идти на завод, идти с завода, но идти в театр, идти из театра* (а не «с театра»!); литературная норма предписывает произносить *обеспечение, средства, звонишь, подытоживать*, а не *обеспечение, средств, звонишь, подытоживать*; норма предписывает в родительном падеже множественного числа употреблять формы *чулок, носков*, но ни в коем случае не наоборот — *чулков, носок*; норма решительно отвергает обороты типа *докладчик уделил внимание на...*, встречающиеся вместо правильных *уделил внимание чему-либо* или *кому-либо* и т. д. и т. п.

Подробно рассматривает нормы литературного употребления языка, их происхождение, возможные варианты, предпочтительность одного из них и т. п., а следовательно, и все многочисленные случаи требуемой правильности и возможной неправильности словесного выражения специальная отрасль науки о языке — ортология (греч. *orthos* — правильный + *lógos*), которая является составной частью (и обычно главной частью) науки о культуре речи. В пособиях по культуре речи и следует искать ответы на столь часто возникающие у всех конкретные вопросы о правильности или неправильности того или иного ударения, падежной формы и т. п. А в нашу задачу входит лишь напомнить, что правильность — первое и главное из положительных качеств словесного выражения. Заметим еще, что правильность/неправильность рассматривается обычно в области произношения и грамматики. Но если речь идет о письменной форме словесного выражения, то правильность необходимо связывать и с правописанием. В самом деле, какая может быть правильность при неправильном письме?

И в заключение напомним, что в некоторых художественных произведениях неправильность сло-

весного выражения может быть использована специально как средство языковой характеристики рассказчика или персонажей.

§ 89. Точность. Качество словесного выражения, тесно связанное с правильностью, но не тождественное ей, — точность. Правильность определяется отношением высказывания к литературной норме и рассматривается главным образом на ярусах произношения и грамматики, а точность определяется отношением высказывания к явлениям действительности и рассматривается главным образом на ярусе лексики. Таким образом, точность словесного выражения есть максимальное соответствие употребляемых слов называемым предметам и явлениям действительности и раскрываемым понятиям.

Несмотря на очевидность этого требования, случаи неточного, небрежного употребления слов, а следовательно, случаи расхождения слова с действительностью встречаются нередко. Иногда эти случаи вызываются незнанием действительности и лежат, таким образом, за пределами собственно языковых явлений. Например, в сочинениях абитуриентов встречаются утверждения такого рода: *Любимой бабушкой Лермонтова была Арина Родионовна; Радищев был последователем декабристов* и т. п. Авторы этих изречений если что и знали, то все перепутали. Стало быть, надо прежде всего хорошо знать то, о чем говоришь или пишешь. Это, так сказать, предварительное, лежащее, как уже отмечалось, вне сферы языка условие точного словесного выражения, тем не менее условие совершенно обязательное.

Но мало знать то, о чем ты говоришь или пишешь, надо еще хорошо знать точные значения слов, которые употребляешь, и уметь безошибочно соотнести слово и предмет, слово и понятие. Эти условия уже относятся к знанию языка и умению им пользоваться.

Точность словоупотребления издавна считалась необходимейшим качеством словесного выражения. Ученые-словесники и писатели много раз подчеркивали, что каждый говорящий или пишущий обязан

знать точные значения слов, которые употребляет. Еще почти два века назад М. М. Сперанский (1772—1839), известный русский государственный деятель, автор плана либеральных преобразований в России в первой трети XIX в., в начале своей деятельности в бытность учителем красноречия и философии писал: «Никто, кроме употребления, не может переменить значения слова; но всяк, кто имеет бумагу, чернила и язык, имеет неотъемлемое и священное право понижать их курс или означать ими гораздо менее, нежели сколько они значат по своему началу, или, чтобы сказать яснее, подрывать и обезображивать ими свои мысли. И вот что называется не знать своего языка. Это есть не знать общей цены слов».

Очень требовательным к точности словоупотребления был Л. Н. Толстой. Он писал: «Единственное средство умственного общения людей есть слово, и для того, чтобы общение это было возможно, нужно употреблять слова так, чтобы при каждом слове несомненно вызывались у всех соответствующие и точные понятия».

К сожалению, в выборе слов ошибаются не только школьники, но иногда и профессиональные литераторы. В. В. Виноградов в одном из своих выступлений процитировал такое место из романа известного автора: *На пути ударил внезапно шквал такой силы, что лабья, точно бы конь, вскинувшийся на дыбы, поднялась кормой.* И прокомментировал следующим образом: «Выходит, что конь вскидывается на дыбы крупом, задними ногами. В этом свете стихи Пушкина:

...над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы —

получают новое истолкование!»

Кроме изложенных общих требований, точность словесного выражения достигается соблюдением ряда частных правил, из которых выделим следующие: 1) точный выбор слова (или устойчивого словосочетания) из ряда синонимов, 2) точный, исключающий двусмысленность, выбор значения

многозначного слова, 3) исключаящий двусмысленность выбор омонима, 4) четкое разграничение паронимов.

При нарушении этих правил часто возникают нелепые, вызывающие смех выражения. Вот несколько примеров из сочинений абитуриентов: *Чичиков покупал земли, чтоб на них разводить крестьян* (не говоря о прочем, разводить нельзя сказать о людях); *На Бородинском поле в русской армии был такой дух, что неприятель не мог устоять* (не разграничиваются значения *дух* — внутреннее состояние, моральная сила и *дух* — запах); *Ионыч — лекарь, у которого отъеденный кучер* (отъеденный вместо отъевшийся); «*Ну как не породить родному человечку*» (искажены слова Фамусова: вместо *порадеть*, видимо оставшегося непонятым, употреблено похожее по звучанию, но совершенно не подходящее по смыслу *породить*).

Особо надо сказать о точности выражения в произведениях художественной словесности. Конечно, прежде всего здесь действуют общие условия и правила, о которых мы говорили выше. Пушкин настойчиво подчеркивал принцип точного соответствия слова предмету, понятию. Уже в одной из своих ранних заметок он писал: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей, без них блестящие выражения ни к чему не служат». Но выбор точного слова в художественном тексте подчинен более сложным задачам, чем в тексте «нехудожественном». Например, в «Станционном смотрителе» Самсон Вырин рассказывает о Дуне: *Бывало барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает и милостиво со мною разговаривает. Первоначально здесь было ...и дружески со мною разговаривает*. Конечно, кто-то из «господ проезжих» мог поговорить со смотрителем дружески, в этом нет неточности. Но сам-то смотритель, «огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда», не мог и помыслить о дружеском разговоре с «сердитым барином». Поэтому, отражая и выражая особенности сознания Вырина, его взгляда на действительность, Пушкин заменяет *дружески* на *милостиво*. Это слово наиболее точно соответствует и ситуации, и характеру смотрителя.

Требование точности словесного выражения относилось Пушкиным не только к прозе, но и к стихотворным произведениям и воплощалось в них. Приведенное в § 2 высказывание Пушкина о «низких словах» представляет собой возражение одному из критиков, которого возмутило, что героиня поэмы «Полтава» Мария упоминает об усах (*Его усы белее снега*) и что о ней сказано *завизжала*. А реплику короля Карла во фрагменте: *Проснулся Карл. «Ого! пора! Вставай, Мазепа. Рассветает»* — этот критик оценил как «бурлацкую». Разъясняя и отстаивая свою позицию, Пушкин писал: «Никогда не пожертвую искренностью и точностью выражения провинциальной чопорности и боязни казаться простонародным, славянофилом и тому подобным». Пушкин настаивает на соответствии языка изображаемой ситуации, на точной передаче языковыми средствами поведения героев («жестов») и их речи. Ведь не вся «Полтава» написана словами, которые казались критикам «низкими». В поэме есть и такие, например, строки:

Зари багряной полоса
Объемлет ярко небеса.
Блеснули доли, холмы, нивы,
Вершины рощ и волны рек.
Раздался утра шум игривый,
И пробудился человек.

Добавим сюда знаменитую строку *Горит восток зарею новой*.

Здесь своя точность — точность образного, поэтического видения и словесного описания утра и пробуждения человека. Поэт, художник ни в одном из слов приведенного отрывка не жертвует искренностью и точностью выражения, потому что предлагает читателю свое, поэтическое видение и восприятие природы. Но если бы Карл, который бежал после разгрома под Полтавой и где-то кое-как переночевал, проснувшись, заговорил о наступающем утре подобными метафорами, это было бы неестественно, неискренне, неточно.

В совершенном художественном тексте слова всегда незаменимы. В незаменимости слова и заключается

те. В русской словесности это убедительно показал Пушкин; именно творчество Пушкина позволило нашим писателям и ученым связать общие принципы точности и незаменимости художественного слова с конкретными образцами словесного слоения. «Каждое слово в поэтическом произведении должно до того исчерпывать все значение требуемого мыслию целого произведения, чтоб видно было, что нет в языке другого слова, которое тут могло бы заменить его. Пушкин, и в этом отношении, величайший образец: во всех томах его произведений едва ли можно найти хоть одно сколько-нибудь неточное или изысканное выражение, даже слово» (В. Г. Белинский).

Таким образом, в произведениях художественной словесности, стихотворных и прозаических, точность словесного выражения не ограничивается точностью знания предмета, точностью знания значения слова и точностью соотнесения слова и предмета, но предполагает также точность заключающейся в слове оценки действительности с позиций автора или героя и точность решения с помощью именно этого, а не иного слова художественных задач, поставленных автором. Более того, в художественном тексте два последних, специально «художественных» аспекта точности могут преобладать над тремя первыми, «общими» аспектами точности словесного выражения. Но это уже вопрос особенностей языка художественной литературы и «поэтического языка», о которых речь пойдет во второй части учебника.

§ 90. Последовательность. Не менее важное качество словесного выражения, чем правильность и точность, — последовательность. Рассмотрим такой пример из одного вступительного сочинения: *Кому же вестя весело, вольготно на Руси? Может быть, тем, кто спит на перине и ест на золоте и серебре, а может, тем, кто сиднем сидит на мужике, понукая им, словно лошадь.* Прежде всего, конечно, бросаются в глаза тесно связанные между собой нарушения правильности и точности словесного выражения. Непонятно, действительно ли автор хотел сказать,

что кто-то сиднем сидит (т. е.: 1 — сидит долгое время, не вставая; 2 — находится безотлучно) на мужике, или автор имел в виду, что кто-то сидит на шее у мужика (т. е. живет за его счет, отягощая, обременяя его). Далее, автор явно перепутал глаголы *понука*ть *кого* (т. е. заставлять идти, заставлять быстрее идти тягловый скот, погонять криками «ну», «но», а в переносном разговорном употреблении — заставлять делать что-либо быстрее, торопить) и *поны*кать *кем* (т. е. деспотически обращаться с кем-либо, распоряжаясь по своему произволу). Отсюда очевидная грамматическая неправильность *понукая* *им*. Но уж если *им*, то надо было продолжать *словно лошадью*. А если как написано, то получается, что с *лошадью* сравнивается не тот, кого понукают, а тот, кто понукает.

Теперь попробуем во фразе о тех, кому живется весело, вольготно на Руси, исправить отмеченные ошибки: *Может быть, тем, кто спит на перине и ест на золоте и серебре, а может быть, тем, кто сидит на шее у мужика, понукая его, словно лошадь*. Нетрудно увидеть, что и в таком варианте фраза выглядит нескладной, вызывает недоумение. Словами *может быть* автор ставит под сомнение, что те, кто спит на перине и т. д., хорошо живут. А хотел ли он выразить это сомнение? И хотел ли противопоставить (о противопоставлении свидетельствует союз *а*) тех, кто спит на перине и ест на золоте и серебре, тем, кто «сиднем сидит на мужике»? И еще: стоят ли в одном ряду такие признаки, как *спит на перине* (что могут очень многие, даже и небогатые люди) и *ест на золоте* (для этого надо быть очень и очень богатым) и *серебре* (для этого достаточно быть состоятельным)? На эти вопросы напрашиваются отрицательные ответы. Фраза построена так, что между составляющими ее частями возникают разного рода смысловые противоречия; эти смысловые противоречия и есть признак непоследовательности словесного выражения.

Таким образом, последовательность словесного выражения есть смысловая непротиворечивость сочетания частей в предложении и предложений в тексте.

Еще раз внимательно прочитав фразу о сияющих на перинах и т. д., мы приходим к выводу, что ее,

строго говоря, нельзя исправить чисто языковыми средствами, потому что в ней нарушена логика рассуждения. Поскольку мы читали «Кому на Руси жить хорошо», то можем догадываться о том, что хотел сказать абитуриент. Но мысль его осталась неорганизованной, сумбурной, поэтому и словесное выражение получилось непоследовательным, противоречивым.

Придавая большое значение логике высказывания, авторы некоторых работ по культуре речи говорят не о последовательности, но о «логичности речи». Логичность рассуждения действительно определяет последовательность словесного выражения, но не только последовательность. В старых учебниках словесности к «логическим качествам слога» относили ясность, точность, правильность и чистоту. Таким образом, понятие «логичность речи» оказывается очень широким. Мы им пользоваться не будем, а продолжим разговор о последовательности словесного выражения, исходя из того определения, которое дали выше.

Общее условие соответствия логично построенному рассуждению реализуется в ряде частных языковых условий последовательности словесного выражения, из которых главные следующие: 1) непротиворечивость сочетания слов; 2) отсутствие избыточных по смыслу слов; 3) правильный порядок слов; 4) правильное использование служебных слов, вводных слов и словосочетаний, что важно и при построении предложений, и при расположении предложений в тексте; 5) правильное соединение рядом стоящих в тексте предложений с помощью лексических повторов, употребления синонимов, использования местоимений; 6) обязательное и ясное обозначение переходов от одной темы к другой. В пространных текстах важнейшее значение имеют композиция и архитектура, но о них речь пойдет во второй части книги.

А сейчас обратимся к некоторым иллюстрациям перечисленных правил. Пишущие и говорящие нередко допускают сочетания слов, противоречащих друг другу по смыслу. Например, в одном вступительном сочинении о любви Есенина к животным было сказано так: *Поэт чувствует себя на равных*

с бессловесными существами. Но ведь поэт выражает себя словами — как может он быть на равных с бессловесными существами? Особенно часто прищипывается чувство несовместимости слов, когда пишущие стремятся выразиться «образно». Тут, бывает, ошибаются и те, кому это, казалось бы, никак не положено. Так, в одном учебнике литературы (!) сказано: *С гуманистических позиций подходит поэт к изображению империалистической бойни, в огне которой...* Фельетонист, не прошедший мимо этого поразительного оборота, с полным основанием интересовался, не перепутали ли авторы учебника бойню с крематорием.

Как и слова, несовместимые по смыслу, в противоречии оказываются и расположенные поблизости друг от друга слова, совпадающие или сходные по значению, поскольку одно из них лишнее. Например, в уже упомянутом учебнике литературы встречаются такие выражения: *антагонизм социальных противоречий; в масштабах всеобщего глобального обновления; она тонет в водах реки*. Вполне достаточно было бы сказать: *социальные противоречия, всеобщее обновление, тонет в реке*. Явление словесной избыточности называется плеоназмом (греч. *pleonasmós* — излишество). Некоторые плеоназмы очень распространены в повседневном употреблении, и мы их не замечаем: *вернулся обратно, курносый нос, нижнее белье, побежал бегом, приснилось во сне* и т. п. А лучше было бы все же замечать избыточность этих словосочетаний и говорить и писать просто *вернулся, курносый, белье, побежал, приснилось*. Содержат избыточные компоненты выражения типа *немного полноват* (суффикс прилагательного *-ат-* уже содержит указание на неполноту проявления признака, слово *немного* — лишнее) и явно неправильные объединения синтетических и аналитических форм сравнительной и превосходной степени прилагательных: *более тоньше, самый удачнейший* и т. п.

Точное расположение слов в предложении — важнейшее условие последовательности словесного выражения. Непродуманный порядок слов может привести к двусмысленности. Например, злободневное в свое время напоминание, что *надоенное молоко*

надо сдавать государству высокого качества, можно понять так, что высокого качества должно быть государство, а не молоко. Правильный порядок слов был бы такой: *Государству надо сдавать надоенное молоко высокого качества*. А лучше было бы вообще построить фразу иначе: *Сдаваемое государству молоко должно быть высокого качества или Молоко, которое сдается государству, должно быть высокого качества*.

Служебные и вводные слова при их правильном употреблении подчеркивают последовательность словесного выражения; некоторые из них специально предназначены для этого (*во-первых, во-вторых, итак, следовательно и т. п.*). Но служебные и вводные слова сами по себе не могут обеспечить последовательность высказывания, если нарушены другие ее условия. За примерами вновь обратимся к сочинениям абитуриентов: *Наряду с чертами простого человека из народа Базаров любил науку*. Во-первых, черты простого человека из народа и любовь к науке — очень разные явления, их нельзя поставить в один ряд. Во-вторых, автор сочинения, видимо, хотел сказать, что Базаров обладал чертами простого человека из народа и любил науку. По названной выше причине и такая фраза не отвечала бы строгим требованиям последовательности, но сказал-то автор вообще совсем другое. У него получилось, что Базаров любил черты простого человека из народа и наряду с ними — науку. А вот совсем уж нелепая, но типичная фраза: *С одной стороны, Толстой стоял на стороне мужика, а с другой стороны, питался рисовыми котлетками, чтобы облегчить судьбу мужика*. Оставляя в стороне другие «красоты» содержания и формы этой фразы, обратим внимание на вводные слова *с одной стороны — с другой стороны*. В соответствии с логикой рассуждения они должны употребляться при характеристике различных сторон одного явления. А в приведенном примере речь идет о совершенно разных вещах. Такую «последовательность» хорошо пародирует известная пословица *В огороде бузина, а в Киеве дядька*.

Последовательность изложения резко нарушается неправильным расположением парных союзов

(не столько... сколько, не только... но и, хотя и... но и др.). Ошибочно построена фраза В данном случае речь идет о недостатках не столько творчества, сколько о творческой позиции ряда молодых поэтов. Правильно было бы: ...не столько о недостатках творчества, сколько... Недопустимо опускать одну из частей парного союза: Снижение стоимости строительства может быть следствием не только действительной экономии материалов, а в результате нарушений проекта, изменений конструкции здания. Правильно было бы: ...может быть не только следствием действительной экономии, но и результатом нарушений...

Из числа ошибок в соединении частей предложения и рядом стоящих предложений наиболее часто встречается двусмысленное употребление местоимений, т. е. такое употребление, когда местоимение можно отнести не к одному, а к двум или более именам. В этих случаях читающий или слушающий при первом восприятии относит местоимение к ближайшему имени, а по замыслу пишущего или говорящего оно относится к имени предшествующему. Например: *К окнам подошла невысокая девушка с голубыми глазами и стала их протирать.* Чтобы избежать двусмысленности, надо было написать: *Невысокая девушка с голубыми глазами подошла к окнам и стала их протирать.* Еще пример: *Мы забрались в палатку, раскрыли банку консервов. Вдруг забарабанило по ее полотнищу. Град! Здесь местоимение ее лучше было бы не употреблять.* Но могут быть случаи, когда местоимение неоправданно опускается. Например: *Из хлопкового волокна вырабатывают разнокачественные сорта бумаги, а из отходов — оберточную бумагу и картонные плиты.* В этом предложении непонятно: из отходов чего — хлопкового волокна или бумаги? Надо было написать: *а из его отходов* — тогда было бы ясно, что речь идет об отходах хлопкового волокна, или: *а из ее отходов* — тогда ясно, что из отходов бумаги.

Серьезно нарушает последовательность развертывания текста внезапный, неподготовленный и необозначенный переход от одной темы к другой. Например: *Его творчество высоко ценилось И. Е. Репиным, В. В. Стасовым и другими. Художник не имел*

заказов, не приобретались его картины. Переход от темы высокой оценки творчества художника признанными авторитетами к теме его бедственного положения здесь сделан без всякой подготовки и не обозначен языковыми средствами. Если бы второе предложение начиналось с какого-либо противительного союза (но, однако, тем не менее), текст стал бы более последовательным. Разновидностью непоследовательного соединения предложений в тексте является немотивированное, необоснованное обобщение. Пример из сочинения абитуриента: *В рассказе «Ионыч» мать все время пишет романы, дочь с утра до ночи играет на фортепьяно. Просто удивительно, до чего доходит пошлость этих людей!* Писание романов и игра на фортепьяно (хотя бы и с утра до ночи) сами по себе еще не признак пошлости, поэтому эмоциональная обобщающая оценка, которую предлагает автор сочинения, выглядит не только непоследовательной, но и комичной.

В языке произведений художественной словесности действуют те же общие условия последовательности выражения, что и в других разновидностях употребления языка. Однако некоторые явления, о которых выше говорилось как о нежелательных (например, сочетание противоречащих друг другу по смыслу слов, неожиданный переход от одной темы к другой), могут выступать как специальные приемы. О них речь пойдет в четвертой главе.

§ 91. Чистота. Издавна ценилась как одно из главных положительных качеств словесного выражения чистота слога. В старых учебниках словесности «чистоте слога» уделялось пристальное внимание и подчеркивалось, что чистота достигается «чрез внимательное чтение образцовых писателей», которые избегают архаизмов, неологизмов, варваризмов и провинциализмов. Список элементов, которые нарушают чистоту словесного выражения, постепенно уточнялся и дополнялся. В современных пособиях по культуре речи в него обычно входят диалектизмы (провинциализмы), варваризмы (иностранные слова, употребляемые без необходимости), жаргонизмы, вульгаризмы, бранные слова,

слова-паразиты (значит, понимаешь, знаешь, так сказать, ну вот и т. п.) и «канцеляризмы».

По каким же принципам определяются языковые средства, «засоряющие» словесное выражение? Таких принципов два. Во-первых, отвергается то, что не соответствует литературно-языковой норме. Во-вторых, отвергается то, что избыточно, излишне для выражения мысли и чувства, что не облегчает, а, наоборот, затрудняет их восприятие. Оба принципа тесно связаны. Об употреблении диалектизмов, иностранных слов и т. д. мы уже говорили и знаем, что они не всегда нарушают чистоту словесного выражения, а только тогда, когда не оправданы содержанием и ситуацией общения. Хотя любители некстати пощеголять иностранными словами или, наоборот, «народными» словечками были и в давние времена и вряд ли переведутся в ближайшем будущем, сам по себе вопрос об употреблении всякого рода «измов» вполне ясен. Но стоило бы обратить больше внимания на процветающее в некоторых письменных и устных выступлениях пустословие — оно-то больше всего засоряет словесное выражение, лишает его чистоты и выразительности.

Самый примитивный вид пустословия — слова-паразиты, среди которых есть категория совершенно особая — бранные слова, ругательства. Как это ни печально, но, наверное, каждому довелось слышать невразумительные тирады, в которых каждое третье или четвертое слово — матерное, и притом к смыслу сообщаемого никакого отношения не имеющее. Собственно говоря, матерщину нельзя рассматривать как словесное выражение, потому что единства звука и значения, присущего слову, в ней нет. Вот уж кто находится «на равных с бессловесными существами», так это матерщинники. Сквернословие — гнусная привычка, и говорить-то о нем в учебнике не стоило бы. Но вот со второй половины 80-х годов пошла мода на матерщину. Мат зазвучал в кино и в театре, обильно «украсил» страницы некоторых книг. Появилась и «теоретическая база»: так-де говорит народ, да вот нам раньше запрещали правдиво отражать его язык, а теперь свобода, так что давайте изображать все как есть! Нет

ничего не менее таких рассуждений. Запрет на сквернословие — не выдумка командно-административной системы, а давняя нравственная и религиозная традиция. Ничего, кроме нравственной деградации и интеллектуального убожества, мат не выражает.

Конечно, не все слова-паразиты столь резко и неприятно выделяются, как сквернословие. Не оскорбляют нравственности и человеческого достоинства, но тем не менее явно засоряют высказывание всем известные и дружно осуждаемые *значит, понимаешь* и т. п. А есть и менее заметные по своей бессмысленности выражения. Например, мало кто сейчас скажет или напишет: *Благодарю Ивана Ивановича*. Все приехавши к формуле *хочу поблагодарить* того-то или тех-то. Задумаемся: некто сказал или написал *Мне хочется поблагодарить Ивана Ивановича*. Как же это понимать — поблагодарил некто Ивана Ивановича или только сообщил о своем желании поблагодарить? Так же бездумно мы говорим *хочу сказать* (или *мне хочется сказать*), *хочу* (*мне хочется*) *отметить*, *хочу* (*мне хочется*) *поставить вопрос* и т. д. О том, что слово *вопрос* «затаскано» и нередко употребляется без нужды, писали немало, но привычка к штампу берет свое. Вот пример из газетной заметки:

Среди других острых проблем города загрязнение окружающей среды занимает одно из первых мест. На заседании правительства Москвы 27 июля, которое было посвящено этому вопросу, сделали однозначный вывод — экологическая ситуация в городе продолжает неуклонно ухудшаться.

Даже не выходя за рамки газетно-канцелярской манеры выражения, можно было бы сказать короче: *Загрязнение окружающей среды — одна из самых острых проблем города. На заседании правительства Москвы 27 июля было установлено, что экологическая ситуация в городе продолжает неуклонно ухудшаться*. Кроме того, первую фразу вполне можно опустить, потому что в ней речь идет о факте общеизвестном. Зато обязательно надо было сообщить читателям о мерах по исправлению положения. А вот этого-то в заметке и нет.

Засоряют текст и, следовательно, лишают его чистоты не только надоевшие пустые словесные штампы, но и неуместные «красоты» стиля. В одной газетной заметке о задержании опасного преступника автор так описал начало событий:

А какое удивительно свежее, истинно апрельское было утро минувшей субботы! Ничего необычного, а тем более трагического оно не предвещало. Находился под обаянием весеннего леса и участковый Тимирязевского РУВД старший лейтенант А. Моисеев, которому было приказано «отреагировать» на тревожную информацию. *Свежее апрельское утро* в уголовной хронике — еще куда ни шло, но обаяние весеннего леса, под которым находился участковый, — это уже явная стилистическая несуразица.

§ 92. Выразительность. Выразительность как бы оживляет правильность, точность, последовательность и чистоту высказывания, придает этим качествам особую силу воздействия. **Выразительность** — это свойство сказанного или написанного своей словесной формой привлекать особое внимание слушателя или читателя, производить на него сильное впечатление. В основе выразительности лежит новизна, своеобразие, некоторая необычность, отступление от привычного, обыкновенного, хорошо знакомого и потому не привлекающего внимания в данной ситуации общения, в данном стиле, жанре и т. п. Словесные средства выразительности многообразны. Прежде всего к ним относятся так называемые средства художественной изобразительности, о которых речь пойдет в следующей главе.

Но не только специальные средства художественной изобразительности (в которых авторы, как правило, стремятся к новизне, оригинальности) придают тексту выразительность. В устной форме употребления языка очень важны интонация и паузы (вспомним знаменитое наставление Фамусова: «Читай не так, как пономарь, а с чувством, с толком, с расстановкой»). И в устной, и в письменной форме употребления языка главные ресурсы выразительности содержатся в лексике и фразеологии, располагают такими ресурсами также морфология

и синтаксис. Выразительные (стилистические) возможности слов и устойчивых сочетаний слов, форм слов и предложений рассмотрены во второй главе. В этом параграфе мы только обращаем внимание на выразительность как одно из положительных качеств словесного выражения.

§ 93. Богатство. Богатство (разнообразие) словесного выражения вряд ли можно описать подробно. А если бы мы занялись таким описанием, то пришлось бы описывать все языковые средства всех ярусов языкового строя и все возможные способы их употребления. Но эта задача не для нашей книги. Ограничимся разъяснением того, что же понимается под богатством (разнообразием) словесного выражения. Обычно богатство определяется как максимально возможное насыщение текста разными, неповторяющимися средствами языка, необходимыми для раскрытия темы. Такое определение, конечно, в основном правильно, но сосредоточивает внимание на количественной стороне явления. Чем больше разных слов, разных синтаксических конструкций, разных интонационных рисунков использует говорящий или пишущий и различает слушающий или читающий, тем словесное выражение, разумеется, богаче, разнообразнее. Но ведь не только в количестве и, если так можно выразиться, ассортименте языковых средств дело. Если на небольшом пространстве использовать их очень уж много, то вместо богатства может получиться пестрота, а вместо разнообразия — сумбур.

Богатство словесного выражения рождается из богатства мысли. В мире огромное количество разного рода явлений, а количество возможных связей между ними неизмеримо больше. Опровергая ложную мысль, что в литературе уже все сказано, Пушкин писал: «Разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов». Новый взгляд на мир открывает новые возможности сочетания языковых средств и тем самым открывает в каждом слове «бездну пространства». Прочитаем внимательно поражающее глубиной философской мысли и силой эмоцио-

нального воздействия стихотворение А. Т. Твардовского:

Нет ничего, что раз и навсегда
На свете было б выражено словом.
Все, как в любви, для нас предстанет новым,
Когда настанет наша череда.

Не новость, что сменяет зиму лето,
Весна и осень в свой приходят срок.
Но пусть все это пето-перепето,
Да нам-то что! Нам как бы невдомек.

Все в этом мире — только быть на страже —
Полным-полно своей, не привозной,
Ничьей и невостребованной даже,
Заждавшейся поэта новизной.

Все в этом мире можно по-новому увидеть и обо всем по-новому сказать. Чем больше в словесном выражении новизны, тем оно богаче.

§ 94. Уместность. Уместность того или иного способа словесного выражения определяется соответствием а) ситуации общения, б) жанру произведения словесности. Уместным или неуместным может быть избранный стиль во всей совокупности своих словесных особенностей, в свою очередь, для избранного стиля и жанра может оказаться уместным или неуместным какое-то конкретное слово, выражение, синтаксическая конструкция и т. п. В рассказе И. Грековой «За проходной» хорошо показана реакция товарищей по работе на «литературные красоты», которыми уснащает научные отчеты Кирилл, по прозвищу Каюк:

В отчеты он вкладывает чувство, поэзию, драматизм. Он выходит за всякие рамки. Товарищи потешаются над ним. Каждый раз, когда Каюк заканчивает отчет, начинается «номер»: коллективное художественное чтение.

— Братцы, вы только послушайте, что он пишет: «Бесподобный метод интегрирования...»

— Нет, дальше лучше: «Решение этой задачи дрожало у нас на кончике пера...»

— «Испытания носили двусмысленный характер...»

— «Интеграл ведет себя вполне прилично...»

И так далее. Каждая фраза встречается хохотом. Как пятиклассники на перемене, читающие любовное письмо. Каюк ежится и топорщит надкрылья. Заикаясь, он пытается отвоевать свое право писать красиво. Но ему в этом праве неизменно отказывают: «Друг Аркадий, не говори красиво». Чаще всего за красный карандаш берется Вовка Критик. Он садится за отчет, вымарывает все цветистые фразы и вместо них ставит другие — скупые и скудные: «эффективный метод интегрирования», «мы были близки к решению этой задачи», «в процессе испытаний были выявлены противоречащие друг другу факты», «интеграл сходится в смысле главного значения». «Дурак Каюк, — думает он, — какая безвкусица. Не понимает, в чем настоящая поэзия». Для самого Критика стихами звучат такие, например, строки:

«Пересечение последовательности внутренне регулярных множеств конечной меры внутренне регулярно; пересечение убывающей последовательности внешне регулярных множеств конечной меры внешне регулярно».

Четкость, лаконизм, ритм. Фраза, собранная из слов, как умный механизм — из деталей. Именно к такой поэзии стремится сам Критик в своих писаниях и ненавидит, как он выражается, «литературные сопли Каюка».

Некоторые примеры неуместных выражений, засоряющих текст, были приведены в § 91. А вот еще один типичный пример из статьи о поэтике Маяковского:

Прорыв в другую реальность, к яви непрожитого будущего, которое закипало в прогнивших недрах отжившего, осуществился только как трагический излом, ломаная которого прошивает одним своим концом жирный грим атакующего класса, а другим — угасает в оживших и искавших приют в искусстве патологиях и аномалиях насильственного раскрепощения.

Изумительную антитезу *одним концом прошивает, а другим — угасает* будем считать недосмотром. Да и легко ли добиться последовательности выражения в таком неоправданно сложном и надуманно метафоричном тексте? Но главное — зачем все эти метафорические, претендующие на многозначительность намеки, если автору есть что сказать о поэтике Маяковского? «Словечка в простоте

не скажут, все с ужимкой» — более полутора столетий назад отзывался так Грибоедов устами Фамусова о «московских девицах». Ужимка — это, как известно, неестественное телодвижение, гримаса. Когда-то (не так давно) был еще глагол *ужиматься* — делать ужимки, кривляться. Употребив этот глагол в переносном смысле, можно сказать, что есть еще немало любителей «ужиматься» в самом словесном выражении. Покушения на «художественность», «красоту», «образность» требуют большого такта, безупречного вкуса. К сожалению, многие пишущие не замечают, что вместо впечатляющей образности демонстрируют только трудно воспринимаемые словесные ужимки. Словесное выражение «с ужимкой» всегда неуместно.

А вот правильность, точность, последовательность, чистота словесного выражения, хотя бы ничем не «украшенные», всегда уместны.



Вопросы и задания



1. Что такое словесное выражение?
2. Охарактеризуйте устную и письменную, диалогическую и монологическую, прозаическую и стихотворную формы словесного выражения.
3. Охарактеризуйте повествование, описание и рассуждение как формы словесного выражения. Напишите три небольших (1—2 страницы) сочинения на любые темы, в основе одного из которых было бы повествование, другого — описание, третьего — рассуждение.
4. Назовите главные положительные качества словесного выражения.
5. Ответьте кратко, в чем заключается суть каждого из рассмотренных в этой главе положительных качеств словесного выражения: правильности, точности, последовательности, чистоты, выразительности, богатства, уместности.
6. Читая газеты, журналы, другую литературу, отмечайте случаи нарушения положительных качеств словесного выражения. В каждом случае обдумывайте, как следовало бы выразиться, чтобы избежать ошибки.

Глава 4. Средства художественной изобразительности

§ 95. Понятие средств художественной изобразительности. Во второй главе мы рассмотрели стилистические (выразительные, изобразительные) возможности языковых средств. Эти возможности с максимальной полнотой проявляются при использовании особых приемов, особых способов сочетания, объединения слов. Наиболее типичные из них хорошо известны и имеют свои специальные названия. Хотя в их выработке немалую роль сыграла теория и практика ораторского искусства, в наши дни они называются обычно средствами художественной изобразительности, поскольку главной сферой их применения стал язык художественной литературы.

Средства художественной изобразительности основаны главным образом на особых приемах употребления слова. О них обычно и идет речь в разного рода специальных пособиях. Но средствами художественной изобразительности могут выступать и различные приемы звуковой организации словесного выражения. Они не оторваны от смысловой стороны слова, а в некоторых случаях тесно связаны с ней. Поэтому выделим в четвертой главе разделы о словесных, звуковых и словесно-звуковых средствах художественной изобразительности.

Словесные средства художественной изобразительности

§ 96. Виды словесных средств художественной изобразительности. Средства художественной изобразительности, основанные на особых приемах употребления слова, многочисленны и разнообразны. Иногда все они объединяются под названием фигуры (в прошлом они назывались риторическими фигурами, сейчас обычно говорят о фигурах ре-

чи или стилистических фигурах). Но чаще термин «фигура» употребляется в более узком смысле, из числа фигур исключаются трóпы. Кроме того, есть некоторые средства художественной изобразительности, которые или относятся специалистами то к тропам, то к фигурам, или не относятся ни к тропам, ни к фигурам. Полной четкости в классификации тропов и фигур нет. Например, эпитет, сравнение, перифразы в некоторых пособиях относятся (или частично относятся) к тропам, а в других пособиях — нет. Поэтому сразу же сделаем две оговорки. Во-первых, предлагаемая ниже группировка средств художественной изобразительности в известной мере условна. Во-вторых, мы рассмотрим не все вообще известные и упоминаемые в специальной литературе средства художественной изобразительности, а только главные.

§ 97. Эпитет, сравнение, аллегория, перифраза. Начнем с рассмотрения эпитетов, сравнений, аллегорий, перифраз.

Эпи́тет (греч. *epitheton* — приложенное, прибавленное) по самому простому объяснению — это художественное определение. Конечно, сразу же возникает вопрос: а что такое художественное определение, чем оно отличается от «обыкновенного» (логического) определения? Обычный ответ на этот вопрос таков: логическое определение называет признак, который выделяет данный предмет из числа других. Если мы говорим, например, *яблочное варенье*, то этим подчеркиваем, что речь идет о варенье именно яблочном, а не о клубничном, вишневом и т. п. А вот выражение *яблочное захоlustье* (в строке Ю. Друниной *Где-то в яблочном захоlustье...*) вызывает в нашем представлении целостный образ, слово *яблочное* не имеет в этом выражении выделительного значения и выступает не как определение, а как эпитет. Некоторые специалисты считают, что эпитет в строгом смысле слова — это метафорическое, т. е. употребленное в переносном значении (о переносном значении слова будем говорить в следующем параграфе), прилагательное. С этой точки зрения во фразе из «Станционного смотрителя» *Она [Дуня] с нежностью смотрела*



Александр
Трифонович
Твардовский
(1910—1971)



Максимилиан
Александрович
Волошин
(1877—1932)

на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы — «сверкающие (пальцы)» — эпитет, а «черные (кудри)» — простое определение. Такой подход вызывает сомнение, ибо предполагает, что в художественном тексте могут быть нехудожественные определения. Конечно, при первом восприятии всегда больше впечатляют эпитеты неожиданные, оригинальные:

Четкий воздух свеж и чист (М. Волошин); *Я люблю усталый шелест/Старых писем, дальних слов* (М. Волошин); *Морозов царственно-суровых...* (М. Кузмин); *Там поют соловьи панихиды хрустальные* (А. Вертинский).

Но и самые, казалось бы, обычные, привычные в сочетании с определенными существительными прилагательные могут иметь несомненно большую изобразительную силу. Например, в уже приводившейся фразе из «Станционного смотрителя»:

Серенькие тучи покрывали небо; холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья со встречных деревьев. Разве можно слова *серенькие, холодный, пожатых, красные и желтые* не считать эпитетами на том только (в общем-то формальном) основании, что они употреблены не в переносном значении? Или слова *са-мом, теплом, палая, наклонных, недалекого* в таких строках Твардовского:

На дне моей жизни,
на самом доньшке
Захочется мне
посидеть на солнышке,
На теплом пёнушке.
И чтобы листва
красовалась палая
В наклонных лучах
недалекого вечера. <...>



Анна Андреевна
Ахматова
(1889—1966)

Так что основным признаком эпитета правильное всего все-таки считать не переносное (метафорическое) значение, а направленность на изображение предмета, явления, на показ его наиболее существенных, значимых в данном конкретном случае признаков. При этом очень важен широкий контекст, вся система эпитетов и других средств художественной изобразительности в произведении словесности.

В народной словесности часто употребляются постоянные эпитеты, т. е. эпитеты, постоянно сопровождающие определенные существительные: *буйная головушка, добрый молодец, звери лютые, красная девица, море синее, поле чистое, руки белые, солнце красное, сырая земля, тучи черные, уста сахарные, ярый воск* и др.

Сравнение — изобразительный прием, основанный на сопоставлении явления или понятия (объект сравнения) с другим явлением или понятием (средство сравнения) с целью выделить какой-либо особо важный в художественном отношении признак объекта сравнения. Сравнение чаще всего оформляется с помощью сравнительных союзов *как, как бы, как будто, ровно, словно, точно* и др.:

Я оробел и ждал графа с каким-то трепетом, как проситель из провинции ждет выхода министра (А. Пушкин); Я сам тоже пахал, сеял, косил и при этом скучал и брезгливо морщился, как деревенская кошка, которая с голоду ест на огороде огурцы (А. Чехов); Все небо усыпано весело мигающими звездами, и Млечный Путь вырисовывается так ясно, как будто его перед

праздником помыли и потеряли снегом (А. Чехов); Лес стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками или ждет чего-то... (А. Чехов).

Полны добра перед итогом года,
Как яблоки антоновские, дни...

(А. Твардовский)

Наступило прохладное лето,
Словно новая жизнь началась...

(А. Ахматова)

В качестве сравнительного может выступать и союз *что*:

О России петь — что стремиться в храм
По лесным горам, полевым коврам...

О России петь — что весну встречать,
Что невесту ждать, что утешить мать...

О России петь — что тоску забыть,
Что Любовь любить, что бессмертным быть!

(И. Северянин)

Как видно, по смысловому наполнению и эмоциональной окраске сравнения могут быть очень разнообразны. По форме сравнения также не исчерпываются оборотами со сравнительными союзами. Часто сравнения строятся с использованием формы творительного падежа:

Лежал закат костром багровым...

(А. Ахматова)

Из окна коричневая пашня
Грандиозной плиткой шоколада
На зеленой скатерти травы...

(И. Северянин)

Жеребец под ним сверкает
Белым рафинадом...

(Э. Багрицкий)

К сравнениям можно отнести и обороты с использованием сравнительной степени прилагательного или наречия:



Игорь
Северянин
(1887—1941)



Эдуард
Багрицкий
(1895—1934)

*Графиня была бледнее своего платка (А. Пушкин);
Под ним струя светлей лазури (М. Лермонтов).*

Сравнение может создаваться также с помощью слов, указывающих на схожесть явлений: *похож на, напоминает, кажется* и т. п. Например: *Оттуда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу (А. П. Чехов); Сводом каменным кажется небо (А. А. Ахматова).* Впрочем, некоторые специалисты считают, что такого рода построения нельзя считать сравнениями, а можно рассматривать только как сопоставления.

Сравнение может касаться не одной какой-либо стороны явления, а ряда сторон, ряда признаков сложного явления. Такое сравнение называется развернутым и строится обычно с использованием союза *так*. Примером может служить XI строфа стихотворения Пушкина «Осень»:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны!

Сравнения бывают прямые и отрицательные. Все рассмотренные выше сравнения — пря-



**Иван Иванович
Козлов**
(1779—1840)



**Михаил Алексеевич
Кузмин**
(1875—1936)

мые. В отрицательных сравнениях (с использованием отрицания *не*) явления сопоставляются не прямо, а через отрицание их тождества. Отрицательные сравнения обычны в народной словесности. Два примера из исторических песен:

Не лютая змея возвевалася,
Возвевалось лукавство великое.

(«Убийство царевича Дмитрия»)

Не частые звезды с неба сыпались,
Рассыпались звезды по чисту полю,
По чисту полю, зеленым лугом —

То солдатики во поход пошли,
Во поход пошли во Полтавушку.

(«Молодец собирается под Полтаву»)

В книжной словесности отрицательные сравнения гораздо более редки, чем прямые, и применяются обычно в представляющих собой переложения древних источников или стилизованных текстах. Например:

То не кукушка в роще темной
Кукует рано на заре —
В Путивле плачет Ярославна
Одна, на городской стене.

(И. Козлов)

Не губернаторша сидела с офицером,
Не государыня внимала ординарцу,
На золоченом, закрученном стуле
Сидела Богородица и шила.
А перед ней стоял Михал-Архангел.

(М. Кузмин)

Сравнение представляет собой как бы основу, источник других средств художественной изобразительности; из сравнения развивается метафора и другие тропы.

Аллегория (греч. *allegoria* — иносказание) — изображение отвлеченного понятия через конкретный образ. В народной словесности, а через нее и в словесности книжной сложились, например, аллегорические образы животных: *лиса* — аллегория хитрости, *заяц* — трусости, *волк* — злобы и жадности, *осел* — глупости и т. д. Аллегория типична для жанра басни. Все знают, что в известной басне Крылова «Волк на псарне» аллегорически изображаются события Отечественной войны 1812 г. Аллегорическими могут быть и произведения других жанров, например стихотворение Пушкина «Арион»:

Нас было много на челне:
Иные парус натягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны веслы. В тишине
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчанье правил грузный челн;
А я — беспечной веры полн —
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

В античной мифологии Арион — поэт и музыкант, спасенный от гибели в море дельфином. Миф об Арионе Пушкин использует для изображения своих связей с движением декабристов.

В литературе используются аллегорические фамилии персонажей: *Простакова*, *Скотинин*, *Правдин*, *Стародум* у Фонвизина; *Молчалин*, *Скалозуб* у Грибоедова; *Ляпкин-Тяпкин*, *Собакевич*, *Коробочка* у Гоголя и т. д.

Перифра́за, или **перифра́з** (греч. *períphrasis* — описательное выражение, иносказание), — стилистический прием, состоящий в замене слова или словосочетания описательным выражением, указывающим на какие-либо существенные в данном случае, важные в художественном отношении свойства, качества, признаки лица, предмета, явления. Например, в стихотворении Пушкина «Деревня»:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья. <...>

Лермонтов пишет о кинжале:

Теперь родных ножон, избитых на войне,
Лишен героя спутник бедный. <...>

Ахматова — о демоне:

Сияние неуголенных глаз
Бессмертного любовника Тамары.

(Сравните это словесное изображение с воспроизведенными живописными изображениями демона, созданными М. А. Врубелем. Перифраза бессмертного любовника Тамары при этом скорее всего отойдет на второй план. Но образ сияние неуголенных глаз, вполне возможно, навеян именно иллюстрациями и картинами Врубеля.)

Разновидностью перифразы является эвфемизм (греч. *euphēmía* — воздержание от неподобающих слов, смягченное выражение). Эвфемизмы заменяют слова, употребление которых говорящему или пишущему по каким-либо причинам (социально-политическим, культурным, этическим, психологическим) представляется нежелательным. Эвфемизмами заменяются прежде всего слова, на которые накладывается табу (в одном из полинезийских языков это слово буквально значит «совершенно выделенный»). Это названия физиологических отправления и связанных с ними частей тела, ругательств



Демон сидящий.
Картина художника М. А. Врубеля. 1890 г.

ва. Правда, в последние годы проявилась тенденция обходиться в этих случаях без эвфемизмов (об этом говорилось в § 91), но надо надеяться, что чувство нравственной чистоплотности и здравый смысл не дадут развиваться этому словесному беспределу.

Объем и характер слов и выражений, заменяемых эвфемизмами, зависит от групповых и индивидуальных вкусов и привычек. Кто-то чрезмерно щепетилен (вспомним гоголевских дам города N, которые не говорили *я высморкалась*, *я вспотела*, а говорили *я облегла себе нос*, *я обошлась посредством платка*), а кто-то излишне прямолинеен и даже груб (вспомним Собакевича, по отзывам которого председатель палаты — только что масон, а такой дурак, какого свет не производил; губернатор — первый разбойник в мире; полицеймейстер — мошенник и «все мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все хриstopродавцы. Один там только есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья»). В книжной словесности эвфемизмы, кроме случаев табу, употребляются главным образом по эстетическим, этическим и индивидуально-психологическим соображениям. Например, Твардовский в стихах



Голова Демона.

Иллюстрация М. А. Врубеля к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890—1891 гг.

последних лет, обращаясь к теме смерти, избегает самого слова *смерть*, тем самым как бы не признавая, отвергая абсолютный конец земного бытия:

По крайности — спасибо и на том,
Что от хлопот любимых нет отвычки.
Справляй дела и тем же чередом
Без паники укладывай вещички.

(1967)

Допустим, ты свое уже оттопал
И позади — остался твой предел,
Но при тебе и разум твой, и опыт,
И некий срок еще для сдачи дел
Отпущен — до погрузки и отправки.

(1968)

Хоть про сейчас, хоть про запас,
Но делать так работу,
Чтоб жить да жить,
Но каждый час
Готовым быть к отлету.

(1969)

Аллегии, перифразы, эфемизмы широко используются в так называемом эзоповом языке (по имени древнегреческого баснописца Эзопа). Выражение «эзопов язык» ввел в обиход Салтыков-Щедрин, разъяснив, что это «особенная рабская манера писать, которая может быть названа эзоповской, — манера, обнаруживающая изворотливость в изобретении оговорок, недомолвок и прочих обманных средств». Эзоповым языком писатели XIX в. пользовались, чтобы обойти цензуру. Нужда в этом языке не иссякает, пока существуют какие-либо (цензурные или иные) ограничения в свободе слова.



Михаил Евграфович
Салтыков-Щедрин
(1826—1889)

§ 98. Автология и металогия. Говоря во второй главе о слове как материале словесности, мы намеренно не касались одного важного свойства, о котором настало время побеседовать теперь. Это свойство — возможность употребления слова не только в прямом, но и в переносном значении. Прямое (иначе первичное, основное, главное) значение слова — это отображение в слове того явления действительности, с которым слово связано давно и устойчиво; переносное (или вторичное) значение приобретает словом в результате его сознательного употребления для обозначения не того явления, которое оно обозначает традиционно, а иного явления, близкого первому в нашем представлении по каким-либо признакам. Например, *железный* в прямом значении — содержащий железо (*железная руда*) или сделанный из железа (*железная крыша*), а в переносном значении — сильный, крепкий (*железные мускулы*) или непоколебимый, непреклонный, не знающий отклонений, отступлений (*железная воля*). *Голова* в прямом значении — верхняя часть тела человека, верхняя или передняя часть тела животного, содержащая мозг, а в переносном значении — ум, сознание, рассудок (*ясная голова, светлая голова*), человек большого ума

(Иван Иванович — это голова!), человек как носитель каких-то свойств, качеств (умная голова, горячая голова).

В пушкинской строке *Встает заря во мгле холодной* слово *заря* выступает в прямом значении (яркое освещение горизонта перед восходом или после захода солнца), а в его же строках *И над отечеством свободы просвещенной / Взойдет ли наконец прекрасная заря?* — в переносном (начало, зарождение, ранняя пора чего-либо).

Употребление в произведениях словесности слов в прямом, переносном значении называется автoлoгией (греч. *autos* — сам + *lógos*), а употребление слов в переносном значении — метaлoгией (греч. *meta* — через, после, за + *lógos*). К области металогики относятся все тропы.

§ 99. Тропы: метафора, метонимия, ирония, гиперболa, олицетворение, синекдоха, литота. Троп (греч. *trópos* — поворот; оборот, образ) — обобщенное название стилистических приемов, состоящих в употреблении слова в переносном значении с целью достижения особой изобразительности, образности. Поскольку перенос значения (или, как иногда говорят, перенос наименования) может происходить на основе соотнесения различных признаков, тропы могут быть разных видов, каждый из которых имеет собственное название. К основным тропам относятся метáфора, метонíмия, ирoния и гипéрбола; к разновидностям основных тропов относятся олицетворéние, синéкдоха, литóта.

Метáфора (греч. *metaphora* — перенесение) представляет собой перенос значения по сходству. Можно сказать, что в основе метафоры лежит не обозначенное формально (например, с помощью сравнительных союзов) сравнение. Говорят еще и так, что метафора — это скрытое сравнение. Например, метафора *Пустых небес прозрачное стекло* (А. Ахматова) содержит сравнение неба с прозрачным стеклом, метафора *В саду горит костер рябины красной* (С. Есенин) содержит сравнение кистей рябины с пламенем костра.

Многие метафоры стали обычными в повседневном употреблении и потому не привлекают к себе

внимания, утратили в нашем восприятии образность: выходить за рамки. горячая пора, горячее сердце. кружится голова, любовь угасла, он потерял голову, сверлит взглядом, струны души, температура у больного прыгает, тонкий голос, тяжелый характер и т. п.

В художественной словесности метафора тем более достигает своей изобразительной цели, чем более она неожиданна, оригинальна и в то же самое время точна в смысле соотнесения явлений. Эстетическая оценка метафор (как и других средств художественной изобразительности) — вещь субъективная, и мы от нее воздержимся. Просто приведем несколько примеров:



Иннокентий
Федорович
Анненский
(1843—1912)

И меркнет звезд алмазный трепет
В безбольном холоде зари.

(М. Волошин)

И оборвали в ночь свистевшие буруны
Меж небом и землей протянутые струны...

(И. Анненский)

И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

(А. Блок)

Слышу ли холод заветной разлуки
С милой весной и цветами земли,
Или поэзии детские руки
Манят поэта и машут вдали.

(В. Луговской)

Как и сравнения, метафоры могут быть развернутыми. Иногда стихотворения от начала до конца строятся как развернутые метафоры. Например, стихотворение М. Кузмина:



Александр
Александрович
Блок
(1880—1921)



Владимир
Александрович
Луговской
(1901—1957)

Какая-то лень недели кроет,
Замедляют заботы легкий миг,—
Но сердце молится, сердце строит:
Оно у нас плотник, не гробовщик.
Веселый плотник сколотит терем.
Светлый тес — не холодный гранит.
Пускай нам кажется, что мы не верим:
Оно за нас верит и нас хранит.

Оно все торопится, бьется под спудом,
А мы — будто мертвые: без мыслей, без снов...
Но вдруг проснемся пред собственным чудом:
Ведь мы всё спали, а терем готов.
Но что это, Боже? Не бьется ль тише?
Со страхом к сердцу прижалась рука...
Плотник, ведь ты не достроил крыши,
Не посадил на нее конька!

Какая-либо привычная метафора может быть в художественных целях представлена в прямом смысле, и тогда она «оживает», получает новую образность. Такой прием называется реализацией метафоры. Он может применяться в юмористических и сатирических целях (например, в известном стихотворении Маяковского «Прозаседавшиеся» реализована метафора *разрываться на части*), но может быть и приемом лирической поэзии. У того же

Маяковского с большой эмоциональной силой реализована метафора *ломать руки*:

Любит? не любит?

Я руки ломаю
и пальцы
разбрасываю, разломавши.

Близость метафоры к сравнению выражается, в частности, и в том, что эти средства художественной изобразительности нередко объединяются: *Россия вошла в Европу, как спущенный корабль,— при стуке топора и при громе пушек* (А. Пушкин).

В тот давний год, когда зажглась любовь,
Как крест престольный в сердце обреченном...

(А. Ахматова)

Как пот,
остывает горячего лета усталость.

(А. Твардовский)

Метонимия (греч. *metōnymia* — переименование) представляет собой перенос значений (переименование) по смежности явлений. Случаи таких переносов многообразны, главные из них следующие.

С сосуда,местилища на содержимое: *Ковши круговые, запенясь, шипят* (А. Пушкин). К этому виду метонимии принадлежат и распространенные выражения *съел целую тарелку, выпил две чашки* и т. п.

С человека на его одежду или какие-либо внешние признаки: *И вы, мундиры голубые* (М. Лермонтов) (имеются в виду жандармы); — *Читали про конференцию по разоружению?* — *обращался один пикейный жилет к другому пикейному жилету.* <...> *Слушайте, Валиадис,— обращался он к третьему старику в панаме,— что вы скажете насчет Сноудена?* — *Я скажу вам откровенно,— отвечала панаме,— Сноудену пальца в рот не клади* (И. Ильф и Е. Петров); — *А ты что скажешь, жилет?* — *обратился он ко мне.— Напялил жилет и заткнулся* (Е. Попов); — *Эй, борода! а как проехать отсюда к Плюшкину?* (Н. Гоголь).

С населенного пункта на его жителей: *Весь город обсуждал это событие; Село было обрадовано этим известием* и т. п.

С организации, учреждения, мероприятия на его сотрудников, участников: *НИИ* был занят выполнением срочного задания: *Завод* принял решение о забастовке и т. п.

Имя автора может обозначать его произведения: Евгений Онегин, как известно, бранил Гомера, Феокрита. *Зато читал Адама Смита...* Часто употребляются выражения типа *Прекрасный Кустодиев! Великолепный Фаберже!* — для обозначения картины художника или изделия мастера.

Ирония (греч. *eirōneia* — буквально: притворство) — употребление слова или высказывания в смысле, противоположном прямому. Хрестоматийный пример — обращение Лисы к Ослу, которого она считает глупым, в басне Крылова «Лисица и Осел»: *Отколе, умная, бредешь ты, голова?* Слова, употребленные в обратном прямому значении, могут быть взяты для большей выразительности в кавычки, как, например, в обращенных к политикам от имени людей искусства стихах Северянина:

Нам пакостны ваши враждебные будни,—

Мы вечным искусством горим.

Вы заняты «делом», а мы — только «трутни»,

Но званьем гордимся своим!

Обратный смысл может быть придан не только отдельному слову, но и обширному контексту или целому произведению. Примером может служить известное стихотворение Лермонтова.

Благодарность

За все, за все тебя благодарю я:

За тайные мучения страстей,

За горечь слез, отраву поцелуя,

За месть врагов и клевету друзей;

За жар души, растроченный в пустыне,

За все, чем я обманут в жизни был...

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне

Недолго я еще благодарил.

В этом стихотворении можно увидеть высшую степень проявления иронии — сарказм (греч. *sarkasmos*, от *sarkazō* — буквально: рву мясо).

Гипербола (греч. *hyperbolē* — преувеличение) в отличие от метафоры, метонимии и иронии, представляющих собой переименования по качественному признаку, состоит в переносе значения по количественному признаку. Точнее, гипербола заключается в количественном усилении признаков предмета, явления, действия, что для простоты иногда называют «художественным преувеличением».

Гипербола часто используется в народной словесности. Например, в былине о Вольге и Микеле:



*Владимир
Владимирович
Маяковский
(1893—1930)*

Ехали-то день ведь с утра до вечера,
Не могли до оратая доехать.
Они ехали да ведь и другой день,
Другой день ведь с утра до вечера,
Не могли до оратая доехать.
Как орет в поле оратай, посвистывает,
Сошка у оратая поскрипливает,
А омешики по камешкам почиркивают.
Тут ехали они третий день,
А третий день еще до победы.
А наехали в чистом поле оратая.

А вот гипербола в озорной частушке:

Сидит милый на крыльце
С выраженьем на лице,
А у милого лицо
Занимает все крыльцо.

Большим мастером гиперболы был Гоголь; все, конечно, помнят, что редкая птица долетит до середины Днепра, что у казаков были шаровары шириною с Черное море, а у Ивана Никифоровича шаровары были в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением. Любил гиперболы Маяковский:

Солнце моноклем
вставляю в широко растопыренный глаз.
(«Облако в штанах»)

Я никогда не знал,
что столько
тысяч тонн
в моей
позорно легкомыслы головенке.
(«Юбилейное»)

Олицетворение — прием, состоящий в перенесении свойств человека (лица) на неодушевленные предметы, явления природы или животных. Олицетворение обычно в народной словесности и самом близком к ней жанре словесности книжной — басне; часто используется и в лирической поэзии. Несколько примеров:

Но тает ночь... И дряхл и сед,
Еще вчера Закат осенний,
Приподнимается Рассвет
С одра его томившей Тени.

(И. Анненский)

Гром из-за тучи, зверея, вылез,
громадные ноздри задорно высморкал.

(В. Маяковский)

Луна хохотала, как клоун.

(С. Есенин)

Полночь в мое городское окно
Входит с ночными дарами.

(А. Твардовский)

Как сравнение и метафора, олицетворение может быть развернутым, например, в стихотворении Лермонтова.

Утес

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана,
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

Синекдоха (греч. *synekdochē* — соотнесение) — частный случай метонимии: обозначение целого (или вообще чего-то большего) через его часть (или вообще нечто меньшее, входящее в большее). Например: *Все флаги в гости будут к нам* (А. Пушкин), т. е. корабли под флагами всех стран. Синекдоха может стать привычным фразеологическим оборотом: *иметь крышу над головой, рабочих рук не хватает, столько-то голов скота* и т. п. Синекдой является употребление форм единственного числа вместо множественного: *Швед, русский колет, рубит, режет* (А. Пушкин); *И слышно было до рассвета, / Как ликовал француз* (М. Лермонтов).

Литота (греч. *litótēs* — простота) — прием, противоположный гиперболе, т. е. состоящий в количественном преуменьшении признаков предмета, явления, действия. Литотой являются названия сказочных персонажей *Мальчик-с-пальчик, девочка Дюймовочка*. Литота использована и в описании героя известного стихотворения Некрасова:

И шествуя важно, в спокойствии чинном,
Лошадку ведет под уздцы мужичок
В больших сапогах, в полушубке овчинном,
В больших рукавицах... а сам с ноготок.

Литотой называется также прием определения какого-либо явления или понятия через отрицание противоположного, что также ведет к преуменьшению объективных качеств определяемого. Например, если мы скажем: *Это небезынтересно*, — то такое выражение не будет содержать столь же определенной оценки, как *Это интересно*. Два примера из поэзии Твардовского:

Тот час уже в окно стучался
Не без торжественных затей.

(«За далью — даль»)

Нет, не бесследны в мире наши дни.

(«Береза»)

§ 100. **Фигуры:** анафора, антитеза, градация, оксюморон, острота, параллелизм, повторение, риторический вопрос, риторическое восклицание, риторическое обращение, умолчание, эллипсис, эпифора. **Фигура** (риторическая фигура, стилистическая фигура, фигура речи) — обобщенное название стилистических приемов, в которых слово, в отличие от тропов, не обязательно выступает в переносном значении. Фигуры построены на особых сочетаниях слов, выходящих за рамки обычного, «практического» употребления и имеющих целью усиление выразительности и изобразительности текста. Поскольку фигуры образуются сочетанием слов, в них используются те или иные стилистические возможности синтаксиса (см. § 74—77), но во всех случаях очень важны значения образующих фигуру слов. Фигуры многочисленны, назовем здесь только главные.

Анафора (греч. *anaphora* — вынесение вверх, повторение), или **единоначатие**, — повторение слов или словосочетаний в начале предложений, стихотворных строк или строф. Анафора уже встретилась нам в приведенном выше стихотворении Лермонтова «Благодарность», где шесть строк начинаются с предлога *за*. Еще два примера из поэзии А. А. Фета:

Только в мире и есть что тенистый
Дремлющих кленов шатер.

Только в мире и есть что лучистый
Детски задумчивый взор.

Только в мире и есть что душистый
Милой головки убор.

Только в мире и есть что чистый
Влево бегущий пробор.

Здесь каждое предложение, образующее две стихотворные строки, начинается выражением *Только в мире и есть...* В следующем примере каждая строфа, кроме первой, начинается словом *рассказать*, а в первой строфе с этого слова начинается вторая строка:

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;

Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепелся
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь,— но только песня зреет.

Антите́за (греч. *antithesis* — противоположе-
ние) — стилистический прием контраста, противо-
поставления явлений и понятий. Наиболее четко
выраженная и простая по строению антитеза осно-
вывается на употреблении антонимов:

Я царь — я раб, я червь — я бог!

(Г. Державин)

Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.

(М. Лермонтов)

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка Русь!

(Н. Некрасов)

За море Черное, за море Белое
В черные ночи и в белые дни...

(А. Блок)

Но противопоставление может быть выражено
и описательно:

Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо; ни-
кто не знал причины, побудившей его выйти в отстав-
ку и поселиться в бедном местечке, где жил он вмес-
те и бедно и расточительно: ходил вечно пешком,
в изношенном черном сертуке, а держал открытый

стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось при том рекою (А. Пушкин).

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?

(М. Лермонтов)

Града́ция (лат. gradatio — постепенное возвышение) — стилистический прием расположения слов и выражений, а также средств художественной образительности по возрастающей или убывающей (нисходящей) значимости. Градация первого вида называется **кلىмакс** (греч. klimax — лестница), второго — **антикلىмакс** (греч. anti — против + klimax). Возрастающая градация в русской словесности используется более часто, чем нисходящая. Пример четкой градации по возрастающей значимости признака приведем из былины о Вольге и Микуле:

Сошка у оратая кленовая,
Омешики на сошке булатные,
Присошечек у сошки серебряный,
А рогачик-то у сошки красна золота.

Развернутая многоплановая градация лежит в основе композиции «Сказки о рыбаке и рыбке» Пушкина. Чудесный улов старика рыбака описан с использованием градации:

Раз он в море закинул невод,—
Пришел невод с одною тиной.
Он в другой раз закинул невод,—
Пришел невод с травой морскою.
В третий раз закинул он невод,
Пришел невод с одною рыбкой,
С непростую рыбкой,— золотою.

Градация первого вида используется при описании возрастающих раз от раза желаний старухи:

Не хочу быть черной крестьянкой, / Хочу быть столбовою дворянкой —
Не хочу быть столбовою дворянкой.

А хочу быть вольною царицей — Не хочу быть вольною царицей./Хочу быть владычицей морскою.

На месте ветхой землянки сначала появляется изба со светелкой, потом — высокий терем, а там и царские палаты. Чем более неумные и вздорные требования старухи вынужден передавать золотой рыбе старик, тем суровее, грознее встречает его море: *море слегка разыгралось — помутилось синее море — не спокойно синее море — почернело синее море — на море черная буря.*

Градация (главным образом восходящая) широко применяется и в нестилизованной книжной словесности. Примеры:

Принес — и ослабел, и лег
Под сводом шалаша на лыки,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

(А. Пушкин)

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.

(А. Блок)

Нет, был бы он невыносимо страшен,
Удел земной, не будь всегда при нас
Ни детства дней, ни молодости нашей,
Ни жизни всей в ее последний час.

(А. Твардовский)

Примеры нисходящей градации:

Принес он смертную смолу
Да ветвь с увядшими листьями.

(А. Пушкин)

Найду ль там прежние объятья?
Старинный встречу ли привет?
Узнают ли друзья и братья
Страдальца после многих лет?

(М. Лермонтов)

Ему обещает полмира,
А Францию только себе.

(М. Лермонтов)

Оксюморон, или **оксийморон** (греч. охутогон — буквально: остроумно-глупое), — стилистический прием сочетания противоположных по значению слов с целью необычного, впечатляющего выражения какого-либо нового понятия, представления. Оксюморон — распространенная в русской словесности фигура, он использован, например, в таких названиях литературных произведений, как «Живые мочи» И. С. Тургенева, «Живой труп» Л. Н. Толстого, «Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского. Примеры оксюморонов из стихотворений русских поэтов:

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка.

(А. Блок)

Любишь ты вериги и запреты,
Грех молитв и таинства соблазна.

(М. Волошин)

Из ненавидящей любви,
Из преступлений, исступлений —
Возникнет праведная Русь.

(М. Волошин)

...С кем мне поделиться
Той грустной радостью, что я остался жив.

(С. Есенин)

Острота. Такая фигура обычно не отмечается в специальной литературе. Между тем она существует и представляет собой вполне четкий стилистический прием, известный с античных времен. В «Кратком руководстве к красноречию» М. В. Ломоносов описал эту фигуру под названием «витиеватые речи». В § 129 названного труда читаем: «Витиеватые речи (которые могут еще назваться замесловатыми словами или острыми мыслями) суть предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным образом». Суть такого понимания «острых мыслей», или остроумия, как приема словесного выражения заключается в «странном, необыкновенном, чрезъестественном» и неожи-

данном сопоставлении понятий и в неожиданном сочетании слов и выражений (не только подлежащего со сказуемым). Пушкин писал: «Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения».

Пушкин был величайшим мастером неожиданно-го сближения понятий и соответствующих языковых средств, позволяющих не только выводить «новые и правильные заключения», но и достигать большой художественно-изобразительной силы воздействия. Несколько примеров из «Капитанской дочки»:

С пятилетнего возраста отдан я был на руки стрелянному Савельичу, за трезвое поведение пожалованному мне в дядьки. Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля. В это время батюшка нанял для меня француза, мосье Бопре, которого выписали из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла. <...> Надобно знать, что для меня выписана была из Москвы географическая карта. Она висела на стене безо всякого употребления и давно соблазняла меня шириною и добротою бумаги. Я решился сделать из нее змей и, пользуясь сном Бопре, принялся за работу. Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды. Увидя мои упражнения в географии, батюшка дернул меня за ухо, потом подбежал к Бопре, разбудил его очень неосторожно и стал осыпать укоризнами.

Несколько строк из «Истории села Горюхина»:

Женщины сверх домашних работ разделяют с мужчинами большую часть их трудов; и не уступят им в отважности, редкая из них боится старосты. Они составляют мощную общественную стражу, неусыпно бодрствующую на барском дворе, и называются копейщицами (от словенского слова «копье»). Главная обязанность копейщиц как можно чаще бить камнем в чугунную доску и тем устрашать злоумышление. <...> Жители Горюхина издавна производят обильный торг лыками, лукошками и лаптями. Сему способствует река Сивка, через которую весною переправляются они на челноках, подобно древним скандинавам, а прочие

времена года переходят вброд, предварительно засучив портки до колен.

Обратим внимание на наиболее очевидные случаи неожиданных «сопряжений» в этих отрывках: выучился я русской грамоте — и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля; мосье Бопре писали из Москвы — вместе с годовым запасом вина и прованского масла; я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды — мои упражнения в географии; не уступят им в отважности — редкая из них боится старости; главная обязанность копейщиц — как можно чаще бить камнем в чугунную доску; обильный торг — лыками, лукошками и лаптями; переправляются они на челноках, подобно древним скандинавам — переходят вброд, предварительно засучив портки до колен (деталь, подчеркивающая, что река Сивка, способствующая «обильному торгу» горюхинцев, — на самом деле маленькая мелкая речка).

Параллелизм (греч. *parallelos* — идущий рядом, параллельный) — стилистический прием сходного, параллельного построения смежных фраз, стихотворных строк или строф. Примеры параллелизма в построении стихотворных строк:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской.

(М. Лермонтов)

Под полозьями поле скрипит,
Под дугой колокольчик гремит.

(Я. Полонский)

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах.

(А. Блок)

Я был вам звенящей струной,
Я был вам цветущей весной,
Но вы не хотели цветов,
И вы не расслышали слов.

(К. Бальмонт)

Примером параллелизма в построении стихотворных строф также может служить стихотворение



*Яков Петрович
Полонский
(1819—1898)*



*Константин
Дмитриевич
Бальмонт
(1867—1942)*

М. Кузмина «Нас было четыре сестры...», из которого приведем две строфы:

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
все мы четыре любили, но все имели разные «потому
что»: одна любила, потому что так отец с матерью ей
велели, другая любила, потому что богат был ее лю-
бовник, третья любила, потому что он был знаменитый
художник, а я любила, потому что полюбила.

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
все мы четыре желали, но у всех были разные желанья:
одна желала воспитывать детей и варить кашу, другая
желала надевать каждый день новые платья, третья
желала, чтоб все о ней говорили,
а я желала любить и быть любимой.

Повторение. Как показывает само название, этот стилистический прием состоит в повторении слова, выражения, песенной или стихотворной строки с целью привлечь к ним особое внимание. Повторение — частый прием народных песен. Вот типичный пример:

Мы в поле были,
Венки развили,
Венки развили
И жито глядели.
А святой Илья



Иван Захарович
Суриков
(1841—1880)

По межам ходит,
По межам ходит
Да житушко родит,—
«Уроди, Боже,
Жито густое,
Жито густое,
Колосистое,
Ядренистое!»

Поэты нередко прибегают к повторению строк в текстах, стилистически приближенных к народным песням:

«Вижу, смерть меня
Здесь, в степи, сразит.
Не попомни, друг,
Злых моих обид.

Злых моих обид
Да и глупостей,
Неразумных слов,
Прежней грубости.

Схорони меня
Здесь, в степи глухой;
Вороных коней
Отведи домой.

Отведи домой,
Сдай их батюшке...»

(И. Суриков)

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!

(А. Блок)

Но повторения используются и в нестилизованных стихах:

Как летний дождь
Приходит вдохновенье —
Пройдет над морем
И уйдет, как дым...

Как летний дождь
Приходит вдохновенье,
Осыплет сердце
И в глазах сверкнет...

(Э. Багрицкий)

Повторение строки или нескольких строк в конце строфы называется рефрэн (франц. refrain — припев). С использованием рефрена и повторения предпоследней строки предыдущей строфы в начале следующей строфы построена «Серенада» К. Павловой, из которой приведем три первые строфы:

Ты все, что сердцу мило,
С чем я сжился умом;
Ты мне любовь и сила,—
Спи безмятежным сном!

Ты мне любовь и сила,
И свет в пути моем;
Все, что мне жизнь сулила,—
Спи безмятежным сном.

Все, что мне жизнь сулила
Напрасно с каждым днем;
Весь бред молодого пыла,—
Спи безмятежным сном.

Повторение слова или фразы может быть применено и в прозе. Например, далекие от действительности представления Ольги Ивановны, героини чеховского рассказа «Попрыгунья», о своей роли в жизни художника Рябовского подчеркнуты повторением в ее несобственно прямой речи слова *влияние*:

Но ведь это, думала она, он создал под ее влиянием, и вообще благодаря ее влиянию он сильно изменился к лучшему. Влияние ее так благотворно и существенно, что если она оставит его, то он, пожалуй, может погибнуть.

В характеристике Рябовского немалую роль играют повторяемые им слова *я устал, как я устал*.

Риторический вопрос, риторическое восклицание, риторическое обращение (греч. *rhētorikē* — ораторское искусство). Закрепившееся в названиях

этих фигур определение *риторический, риторическое* указывает, что они развивались в ораторской прозе, а затем и в художественной словесности. Здесь риторические вопросы, восклицания и обращения повышают эмоциональность высказывания, привлекают внимание читателя к определенным частям текста. В грамматике риторический вопрос определяется как предложение, вопросительное по форме, но заключающее в себе не вопрос, а сообщение. В художественной словесности риторический вопрос может сохранять вопросительное значение, но задается он не с целью спросить (или получить) на него ответ, а с целью дать эмоциональное воздействие на читателя. Приведем как пример известные «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» Пушкина:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Жизни мышь беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Риторические восклицания усиливают в сообщении выражение чувства:

Как хороши, как свежи были розы
В моем саду! Как взор прельщали мой!
Как я молил весенние морозы
Не трогать их холодною рукой!

(И. Мятлев)

Риторическое обращение направлено не к реальному собеседнику, а к предмету художественного изображения. Из двух функций, свойственных обращению — призывной и оценочно-характеризующей

щей (экспрессивной, выразительной), — в риторическом обращении преобладает последняя:

Земля-владычица! К тебе чело склонил я.

(В. Соловьев)

Погружай меня в сон, колокольчика звон!
Выноси меня, тройка усталых коней!

(Я. Полонский)

Риторические вопросы, восклицания и обращения используются и в прозе, главным образом в лирических отступлениях (например, в хорошо всем известных лирических отступлениях в «Мертвых душах» Гоголя) и в случаях перехода авторского повествования в несобственно прямую речь (например, в «Белой гвардии» Булгакова:

Но дни и в мирные и в кровавые годы летят как стрела, и молодые Турбины не заметили, как в крепком морозе наступил белый мохнатый декабрь. О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?).

Умолчание — фигура, предоставляющая слушателю или читателю возможность догадываться и размышлять, о чем могла пойти речь во внезапно прерванном высказывании. Прекрасный пример умолчания, пробуждающего глубокие мысли и сильные чувства, находим в стихотворении Бунина:

В лесу, в горе, родник, живой и звонкий,
Над родником старинный голубец
С лубочной почерневшею иконкой,
А в роднике березовый корец.

Я не люблю, о Русь, твоей несмелой
Тысячелетней, рабской нищеты.
Но этот крест, но этот ковшик белый...
Смиранные, родимые черты!

Умолчание часто используется в прямой речи. Пример из стихотворения Лермонтова «Завещание»:

Поедешь скоро ты домой:
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

Еще примеры умолчаний в прямой речи — из «Дамы с собачкой» Чехова. Слова Анны Сергеевны: — <...> Мне, когда я вышла за него, было двадцать лет, меня томило любопытство, мне хотелось чего-нибудь получше, ведь есть же, — говорила я себе, — другая жизнь. Хотелось пожить! Пожить и пожить... Любопытство меня жгло... Слова Гурова: — Но поймите, Анна, поймите... — проговорил он вполголоса, торопясь. — Умоляю вас, поймите...

Эллипсис, о котором мы говорили в § 22 как о характерной черте разговорного языка, в художественной словесности выступает как фигура, с помощью которой достигается особая выразительность. При этом с очевидностью сохраняется связь художественного эллипсиса с разговорными оборотами. Опускается чаще всего глагол, что придает тексту особую динамичность:

Пусть... Но чу! гулять не время!
К коням, брат, и ногу в стремя,
Саблю вон — и в сечу! Вот
Пир иной нам Бог дает.

(Д. Давыдов)

В прозе эллипсис используется главным образом в прямой речи и в повествовании от лица рассказчика. Несколько примеров из «Бэлы» Лермонтова:

Чуть зазевался, того и гляди — либо аркан на шее, либо пуля в затылке; Григорий Александрович до того его раздражил, что хоть в воду; Казбич вздрогнул, переменялся в лице — и к окну; Ну, да это в сторону; Григорий Александрович взвизгнул не хуже любого чеченца; ружье из чехла, и туда — я за ним.

Эпифора (греч. *epiphora* — повторение) — фигура, противоположная анафоре, — повторение слова или словосочетания в конце стихотворной строки. Эпифора в русской поэзии встречается гораздо реже анафоры. Примеры:

Милый друг, и в этом тихом доме
Лихорадка бьет меня.
Не найти мне мира в тихом доме
Возле мирного огня.

(А. Блок)

Степям и дорогам
Не кончен счет;
Камням и порогам
Не найден счет.

(Э. Багрицкий)

у Багрицкого есть интересный пример использования сначала анафоры (*над нами*), а потом эпифоры (*за ними*):

Над нами гремят трубачи молодые,
Над нами восходят созвездья чужие,
Над нами чужие знамена шумят...
Чуть ветер,
Чуть север —
Срывайтесь за ними,
Неситесь за ними,
Гонитесь за ними,
Катитесь в полях,
Запевайте в степях!

Как видно, словесных средств художественной изобразительности имеется немало. Почти в каждом произведении народной и книжной словесности есть эпитеты, сравнения, метафоры и т. п. Но сами по себе они, конечно, еще не определяют художественности словесного произведения, они лишь одно из средств ее достижения (см. § 113).

Звуковые средства художественной изобразительности

§ 101. Благозвучие. Язык очень долгое время (вплоть до возникновения письменности) существовал только в устной форме, только как язык звучащий. Народная словесность возникла и существовала (и сейчас существует) в звучащей, устной форме. Ее записи — дело позднейшее. Книжная словесность, в противоположность народной, создается и существует почти исключительно в письменной форме. Но ее звуковая основа в большей или меньшей степени всегда ощутима и для

писателя, и для читателя. Многие филологи подчеркивали и подчеркивают звуковую природу языка. Например, Л. В. Щерба напоминал, что «языком» нормально можно считать лишь то, что «языбы мысленно произносятся» и что «нашим языком является лишь произносимый язык: он имеет непосредственные смысловые ассоциации, тогда как письмо, текст, получают их лишь через его посредство».

Надо признать, что не все писатели, к сожалению, «слышат» то, что пишут, но большинство (особенно, конечно, те, кто пишет стихи) не забывают о звучании написанного. Со стороны звучания в словесном выражении прежде всего важно такое качество, как благозвучие, или эвфония (греч. *euphōnia* из *eu* — хорошо + *phōnē* — звук). Благозвучие в специальной литературе трактуется различно. Мы будем понимать его как отсутствие неудобопроизносимых, «режущих слух» сочетаний звуков, которое обеспечивает приятное для слуха и легкое для восприятия звучание текста.

Чехов писал В. И. Немировичу-Данченко: «Художественный театр — это хорошее название, так бы и оставить следовало. А Художественно-общедоступный — это нехорошо звучит, как-то трехполено». (Обратите внимание на неприятные созвучия в сочетании *художественно-общедоступный*: *дожест-щедост.*) Очень внимателен и требователен к благозвучию своих произведений был Пушкин. В «Кавказском пленнике» строки

Не много радостных ночей
Судьба на долю ей послала

после цензурных изменений получили вид

Не много радостных ей дней
Судьба на долю ниспослала.

Сочетание *ей дней* в конце стиха вызвало возмущение поэта, и он требовал восстановить *ночей*. По поводу строк в «Бахчисарайском фонтане»

Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?

Пушкин писал П. А. Вяземскому: «Нет ничего легче поставить *Равна, грузинка, красотою, но ишка кр...*». В черновых вариантах «Станционного зрителя» находим: *Бывало, какой бы барин сердитый ни был...* Пушкин исправляет это на *Бывало, барин, какой вы...* Конечно, меняется смысловой оттенок, но и устраняется неблагозвучное сочетание *бы-ба (какой бы барин)*.

Благозвучие — необходимое качество текста, однако само по себе оно не является выразительным и изобразительным средством. Между тем в звуковой стороне языка содержатся немалые возможности художественного воздействия. Как реализация этих возможностей наряду со словесными средствами художественной изобразительности выработались и средства, приемы звуковой организации художественного текста. Основную смысловую, эмоциональную и эстетическую нагрузку в произведении словесности несет, конечно, слово. Звуковые средства художественной изобразительности в этом отношении не могут соперничать со словесными. Отсюда идет пренебрежительное отношение некоторых писателей и литературоведов к приемам звукового построения текста. В свое время высказывалась критика в адрес поэтов Серебряного века (особенно Бальмонта и Северянина) за подчеркнутое внимание к звуковой стороне стиха. Конечно, звуки без смысла не могут воздействовать на разум, да и для чувства мало что значат. Но счастливо найденное гармоничное сочетание смысла и звучания обладает огромной силой воздействия.

Обратимся к звуковым ресурсам художественного выражения и изображения и к приемам их использования.

§ 102. Звукоподражание, звуковой символизм, словесная инструментовка. Как средства художественной изобразительности могут быть использованы звукоподражание и звуковой символизм.

Звукоподражание в широком смысле — это подражание с помощью звуков языка звукам живой и неживой природы и звукам, возникающим в результате деятельности человека. В русском языке есть группа слов, которые воспроизводят (в значи-

тельной степени условно) крики животных и птиц, различные шумы:

мяу, гав-гав, му-у, бе-е, ку-ку, ку-ка-ре-ку, буль-буль, тук-тук, трах-тарарах и т. п.

Круг звукоподражательных слов довольно широк. Кроме названных, примыкающих грамматически к междометиям, есть существительные и глаголы, звуковой облик которых явно соотносится со звуками природы:

гром, греметь, грохот, грохотать, грохотанье, журчать, журчание, скрип, скрипеть, скрипение, шелест, шелестеть, шипеть, шипение, шуршать, шуршание и др.

Но возможности звукоподражания подобными словами не исчерпываются. В распоряжении писателя находится множество слов и бесчисленное количество их сочетаний, которые при специальном подборе могут дать эффект звукоподражания. В звучании строки

О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить!

Сумароков передает кваканье лягушек. Эту строку нередко приводят как пример «примитивного», «натуралистического» звукоподражания. Конечно, в поэзии более поздней можно найти образцы эстетически более совершенные. Например, в известном стихотворении Бальмонта «Камыши»:

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.

Звуковой символизм — явление более сложное. Так называют способность звуков языка вызывать не только слуховые, но и зрительные, осязательные, обонятельные и вкусовые представления, а также многочисленные эмоции. Описание «не слуховых» представлений и эмоций, вызываемых звуками русского языка, дал еще Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию», в § 172 и 173: «а способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха... е, и, ъ, ю — к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; чрез я показать можно при-

ятность, увеселение, нежность и склонность; чрез о, у, ы — страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль». Согласные к, п, т, б, г, д «имеют произношение тупое, и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены, и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живые действия тупые, ленивые»; с, ф, х, ц, ш, р «имеют произношение звонкое и стремительное, для того могут спомоществовать к лучшему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных»; ж, з, в, л, м, н «имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий, равно как и безгласное письмо ь отончением согласных в середине и на конце речений».

Конечно, в звуковом символизме очень силен субъективный момент. Не всегда употребление тех или иных звуков вызывает представления, названные Ломоносовым. Например, ударные у в пушкинских строках

Брожу́ ли я вдоль́ улиц шѹмных,
Вхожу́ ль во многолю́дный храм,
Сижу́ ль меж юношей безѹмных,
Я предаю́сь моим мечтам

у многих могут пробудить чувство печали, задумчивости, что соответствует ломоносовской характеристике. Но те же ударные у в стихотворении Лермонтова «Бородино» вряд ли вызовут такое чувство, как и указанные Ломоносовым чувства гнева, зависти, боязни:

У наших ѹшки на маку́шке!
Чуть ѹтро осветило пу́шки
И леса синие верху́шки —
Францу́зы тут как ту́т.

Показательно, что сам Ломоносов приведенное выше описание звуков заканчивает так: «Всяк, кто слухом выговор разбирать умеет, может их употреблять по своему рассуждению, а особливо что сих правил строго держаться не должно, но лучше следовать самим идеям и стараться оные изобра-

жать ясно». Тем не менее ломоносовская характеристика символики звуков русского языка нашла подтверждение в специальных исследованиях русской поэзии XIX в.

Очень интересный пример ряда поэтических ассоциаций, вызываемых символикой звуков, образуемых этой фамилией как звукоподражания, представляет собой одно из стихотворений М. И. Цветаевой, посвященных Блоку (о пяти буквах Цветаевой. рит потому, что раньше фамилия Блока писалась с ь на конце: Блокъ):

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке.
Одно-единственное движение губ.
Имя твое — пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту.
Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.
В легком шелканье ночных копыт
Громкое имя твое гремит.
И назовет его нам в висок
Звонко щелкающий курок.
Имя твое, — ах, нельзя! —
Имя твое — поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век.
Имя твое — поцелуй в снег.
Ключевой, ледяной, голубой глоток.
С именем твоим — сон глубок.

Звукоподражание и звуковой символизм связаны между собой и находят выражение в так называемой словесной инструментровке произведения, т. е. в таком подборе слов и такой их расстановке, при которых повторение и чередование образующих слова звуков придают произведению или его части звучание, вызывающее те или иные представления и эмоции.

§ 103. Средства словесной инструментровки: аллитерация, ассонанс, звуковые повторы, звукопись. Словесная инструментровка осуществляется с помо-

шко определенных приемов, основными из которых являются аллитерация, ассонанс, звуковые повторы, звукопись. Прежде чем начать разговор об этих приемах, заметим, что в терминах, относящихся к звуковым средствам художественной изобразительности, нет полной ясности. Нечетко представлены в специальной литературе иерархия, объем и взаимоотношения обозначаемых этими терминами явлений. Так что не удивляйтесь, если встретите где-нибудь иную, чем в нашей книге, группировку и трактовку взаимоотношений приемов, которые рассмотрим ниже.

Аллитерация (лат. ad — к, при, со + littera — буква = собуквие) — прием усиления изобразительности текста путем повторения согласных звуков. Аллитерация применялась уже в древнейших произведениях русской словесности. Широко известны примеры из «Слова о полку Игореве»:

Трубы трубят в Новеграде, стоять стязи в Путивле;
О Донче! Не мало ти величия, лелеявшу князя на
волнах, стлавшу ему зелену траву на своих серебря-
ных брезех и др.

Классическая пушкинская аллитерация:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Аллитерация используется русскими поэтами разных времен и направлений. Два примера:

Осень ясность дней приносит,
Просквозили леса чащи.
Сердце радости не просит.

(М. Кузмин)

В бузине, сырой и круглой,
Соловей ударил дудкой,
На сосне звенят синицы,
На березе зяблик бьет.

(Э. Багрицкий)

Ассонанс (франц. assonance — созвучие) — прием усиления изобразительности текста путем повторения гласных звуков. Ассонанс в русской

художественной словесности — явление не столь распространенное, как аллитерация. Примером ассонанса могут служить приведенные выше строки Пушкина и Лермонтова с повторением гласного у. Приведем еще примеры. Повторение гласного о в строках из стихотворения Пушкина «Осень»:

Скучна мне оттепель: вонь, грязь — весной я болен;
Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены.
Суровою зимой я более доволен.

Повторение гласных е и о в четверостишии из стихотворения И. Северянина «Весенний день»:

Весенний день горяч и золот,—
Весь город солнцем ослеплён!
Я снова — я: я снова молод!
Я снова весел и влюблён!

Повторение гласного а в строке Багрицкого:

Ежами в глаза налезала хвоя.

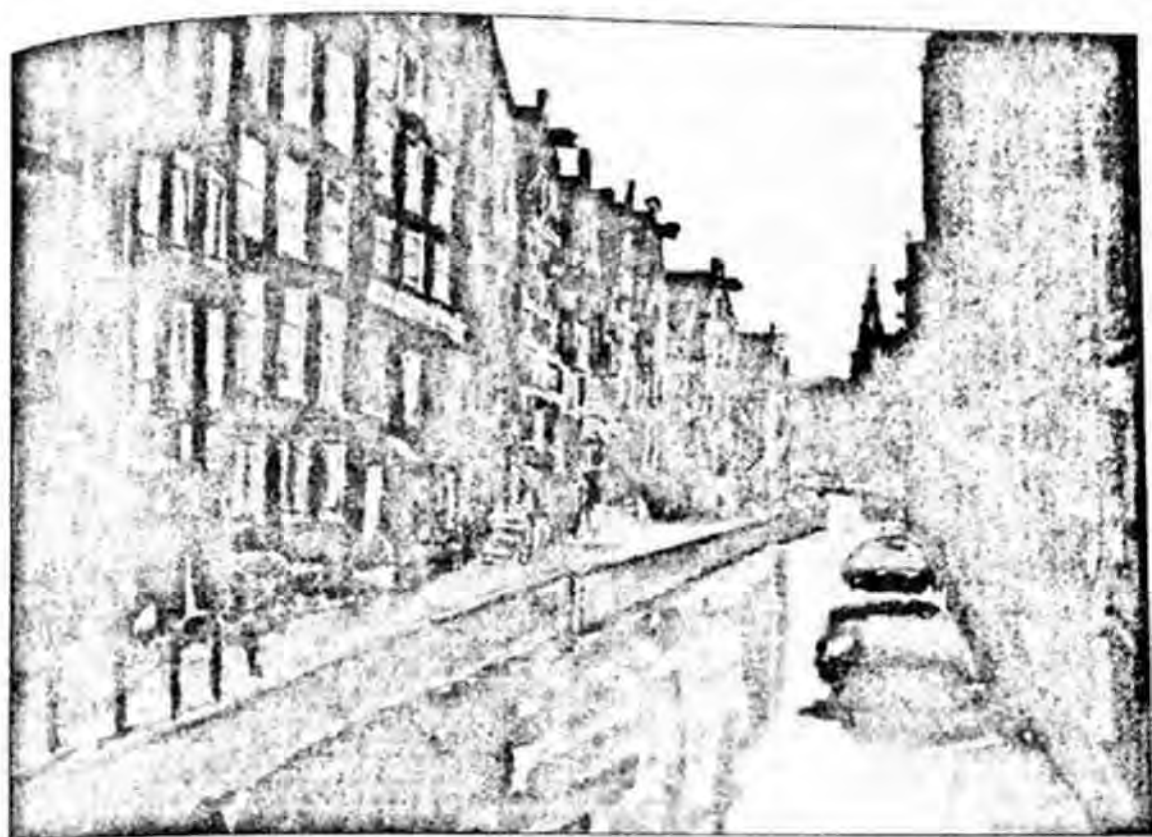
Звуковые повторы — прием усиления изобразительности текста путем повторения сочетаний звуков (при этом порядок звуков в сочетаниях может быть неодинаков). Звуковые повторы включают в себя аллитерации и ассонансы. Прием этот известен с древних времен и встречается часто. Пример из «Слова о полку Игореве»: *Страны ради, гради весели*. Несколько примеров звуковых повторов из поэзии начала XX в.:

Вдали, в долине, играют Грига; Ахматова устала
у стола; Вдали горели горы (И. Северянин); Как стыла
и ныла покорная кровь; В заре горит грядущих гроз
багрянец (М. Кузмин).

Банан, ананасы! Радостей груды!
Вино в запечатанной посуде...
Но вот неизвестно зачем и откуда
на Перу наперли судьи!

(В. Маяковский)

Звúкопись — термин несколько расплывчатый. Им обозначается прием усиления изобразительности текста путем такого звукового построения фраз.

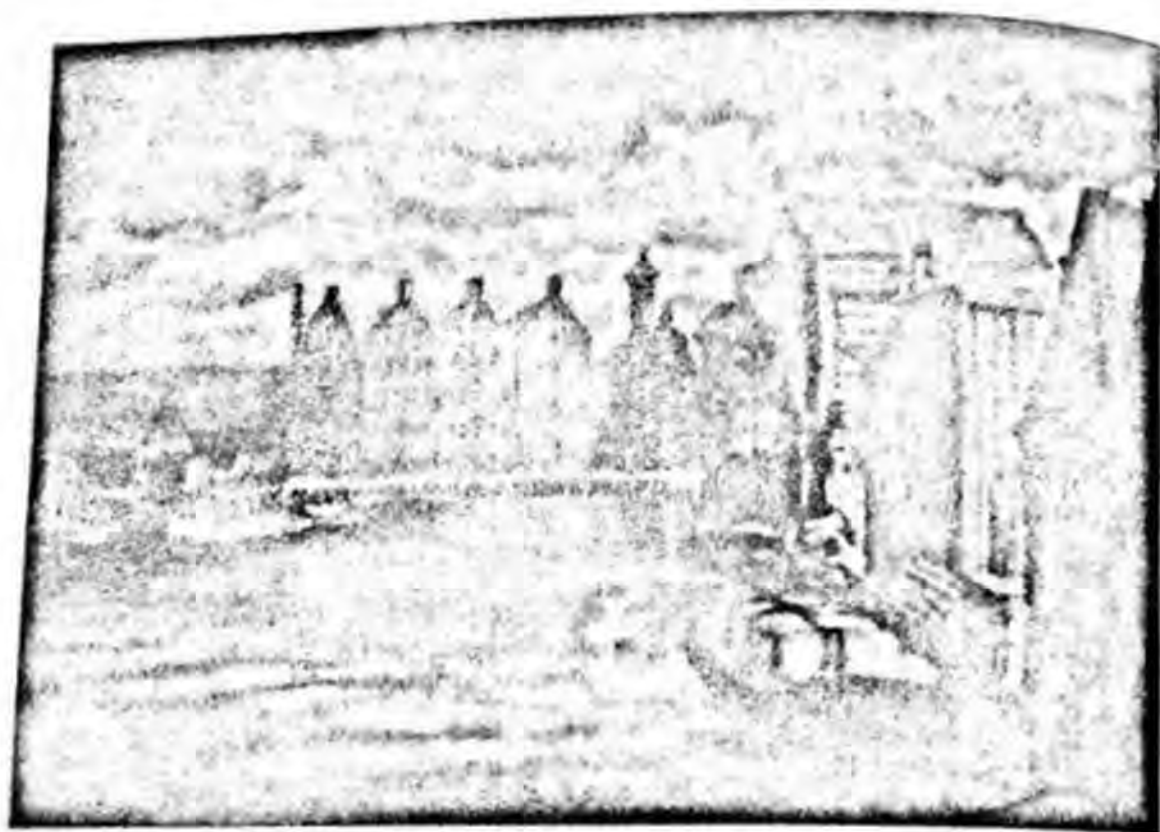


Амстердам.

Акварель А. П. Остроумовой-Лебедевой. 1913 г.

стихотворных строк, которое соответствовало бы воспроизводимой сцене, картине, выражаемому настроению. В звукописи используются и аллитерации, и ассонансы, и звуковые повторы. Однако звукопись не совпадает со словесной инструментовкой. Звукопись, если можно так сказать, более конкретна, она имеет целью усилить изображение определенного явления, действия, состояния. Наиболее четко звукопись выступает при воспроизведении с помощью звуков языка звуковой стороны изображаемой картины. Как пример звукописи приводят обычно пушкинские строки, найти равноценную замену которым трудно:

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы:
Теперь не то, и мы, как дамы,
Скользим по лаковым доскам.



Порт Амстердам.

Акварель А. П. Остроумовой-Лебедевой. 1913 г.

Что касается словесной инструментовки, то с ее помощью создается общий звуковой облик произведения, определяется его тональность, которая оказывает эмоциональное воздействие на читателя. Сколько бы ни ругали в свое время К. Бальмонта за «формализм» в использовании звуковых средств художественной изобразительности, в лучших произведениях этого поэта звуковая организация достигает большого совершенства. Поэтому приведем следующий пример словесной инструментовки:

Воспоминание
о вечернем Амстердаме

Медленные строки

О тихий Амстердам,
С певучим перезвоном
Старинных колоколен!
Зачем я здесь — не там,
Зачем уйти не волен,
О тихий Амстердам,

К твоим церковным звонам,
К твоим, как бы усталым,
К твоим, как бы затонам,
Загрезившим каналам,
С безжизненным их лоном,
С закатом запоздалым,
И ласковым, и алым,
Горящим здесь и там,
По этим сонным водам,
По сумрачным мостам,
По окнам и по сводам
Домов и колоколен,
Где, преданный мечтам,
Какой-то призрак болен,
Упрек сдержать не волен,
Тоскует с долгим стоном,
И вечным перезвоном
Поет и здесь и там...
О тихий Амстердам!
О тихий Амстердам!

§ 104. Ритм и интонация в прозе. За очень редкими исключениями все звуковые средства художественной изобразительности мы рассматривали выше на примерах из стихотворных произведений. Но и в прозаических художественных текстах используются и аллитерации, и ассонансы, и звуковые повторы, и звукопись; и прозе, как и стихам, присуща словесная инструментовка. Чехов писал: «Лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка», не говоря уже о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой». Правда, изучена звуковая организация прозы меньше, чем звуковая организация стихов. Но отдельные замечания сделать можно и нужно.

Важным средством звуковой организации произведений художественной словесности (стихотворных и прозаических) являются ритм и интонация. Ритм (греч. *rhythmos* — соразмерность) — постоянное, мерное повторение в тексте однотипных отрезков, в том числе минимальных, — слогов ударных и безударных. Интонация (лат. *intonare* — громко произносить) — повышение или понижение основ-

ной высоты голоса, а также изменение силы, тембра и длительности звучания при произнесении фраз и стихотворных строк. Стихосложению будет посвящена следующая глава, а о ритме и интонации в прозе скажем несколько слов сейчас.

Ритмико-интонационный рисунок прозы зависит главным образом от типов используемых предложений, от наличия или отсутствия риторических вопросов, восклицаний и обращений, от протяженности (размера) предложений, от протяженности синтагм (греч. *syntagma* — нечто соединенное; в данном случае — интонационный отрезок предложения от паузы до паузы), от количества слогов в синтагмах, от соотношения количества ударных и безударных слогов в синтагмах, от расположения ударных слогов в синтагмах, от порядка слов в синтагмах.

Рассмотрим два отрывка из коротких рассказов Бунина.

Из рассказа «Убийца»:

Дом с мезонином в Замоскворечье. Деревянный. Чистые стекла, окрашен хорошей синеватой краской. Перед ним толпа и большой автомобиль, казенный. В растворенные двери подъезда виден на лестнице вверх коврик, серый, с красной дорожкой. И вся толпа смотрит туда с восхищением, слышен певучий голос...

Из рассказа «Обреченный дом»:

С изумлением осматриваю этот давно знакомый мне дом: как же это никогда до сих пор не приходило мне в голову, что в таком доме непременно должно было совершиться убийство? Эти линючие стены, эта ржавая вывеска над витриной, это мрачное и загадочное выражение черных окон вверх...

Конечно, разница в эмоциональной окраске этих отрывков задается прежде всего словами, содержащими прямые оценки: *Чистые стекла, окрашен хорошей синеватой краской. — Эти линючие стены, эта ржавая вывеска и т. д.* Но и звуковая организация отрывков (как и обоих рассказов целиком) играет немаловажную роль. Оставляя в стороне словес-

ную инструментовку, обратимся к некоторым ритмико-интонационным особенностям отрывков.

Для ритма и интонации отрывка из «Обреченного дома» важны, разумеется, риторический вопрос и риторическое восклицание (хотя заканчивается оно не восклицательным знаком, а многоточием), которых нет в отрывке из «Убийцы». Далее невооруженным глазом видно, что в первом отрывке предложения короче, чем во втором: при почти равном объеме (42 и 45 слов) в первом отрывке шесть предложений, а во втором — два. Синтагмы в отрывке из «Убийцы» также несколько короче, чем в отрывке из «Обреченного дома», — это видно уже по знакам препинания (а они очень важны для ритмико-интонационного построения текста). Соотношение безударных и ударных слогов в обоих отрывках одинаково: в первом из 93 слогов 33 ударных, во втором из 100 слогов 35 ударных. Но вот расположение ударных и безударных слогов, их чередование существенно различаются. Позиций между ударными слогами (а также перед ударными слогами и после ударных слогов в начале и в конце отрывков) в первом отрывке 32, во втором — 35. В первом отрывке в этих позициях в 16 случаях располагаются по 2 безударных слога, в 9 случаях — по одному безударному, в 5 случаях — по 3 безударных, в одном случае — по 4 безударных; в 2 случаях 2 ударных слога идут подряд. Во втором отрывке между ударными слогами в 10 случаях располагаются по 2 безударных, в 10 случаях — по одному безударному, в 6 случаях — по 3 безударных, в 3 случаях — по 4 безударных, в одном случае — 5 безударных (*зага́дочное выра́жение*); в 3 случаях идут по 2 ударных подряд, а в одном случае — 3 ударных подряд, хотя один из них и отделен паузой (*знако́мый мне́ до́м: ка́к же это*).

Таким образом, чередование ударных и безударных слогов в отрывке из «Убийцы» можно считать относительно равномерным, тогда как в отрывке из «Обреченного дома» налицо сдвиги то в сторону сближения ударных слогов, то, наоборот, в сторону их разрежения. Конечно, опираясь на столь скромные данные, как приведенные выше, нельзя делать серьезных выводов, но все же есть некоторые осно-

вания сказать, что в первом отрывке ритм и интонация спокойные, уравновешенные, а во втором — намеренно неровные, отражающие волнение, эмоциональное напряжение рассказчика.

И еще одно замечание. То, что ритм и интонация в прозе — явления не стихийные, а сознательно вырабатываемые авторами, подтверждается, как нам кажется, тем, что определенный ритмико-интонационный рисунок может в прозе повторяться. Не вдаваясь в подробный анализ, просто сравним, так сказать, на интуитивном уровне ритм и интонацию двух прозаических отрывков разных авторов.

Из «Тамани» Лермонтова:

Точно, это была песня, и женский свежий голосок, — но откуда?.. Прислушиваюсь... напев странный, то протяжный и печальный, то быстрый и живой. Оглядываюсь — никого нет кругом; прислушиваюсь снова — звуки как будто падают с неба. Я поднял глаза: на крыше хаты моей стояла девушка в полосатом платье с распущенными косами, настоящая русалка.

Из «Журавлей» Бунина:

Но вот вдали, за мной, слышен треск колес. Прислушиваюсь — треск мелкий, быстрый, треск беговых дрожек. Оборачиваюсь — кто-то нагоняет. Этот кто-то все ближе, ближе — уже хорошо видна его во весь дух летящая лошадь, затем он сам, то и дело выглядывающий из-за нее и покрывающий ее то кнутом, то вожжами... Что такое? А он уж вот он, настигает — сквозь треск слышно мощное лошадиное дыхание, слышен отчаянный крик: «Барин, сторонись!»

Словесно-звуковые средства художественной изобразительности

§ 105. Народная этимология, поэтическая этимология, обновление значения слова, каламбур. В разговорном языке непонятные слова (главным образом иностранные) иногда осмысляются через их звуковое сходство со словами понятными.

При этом похоже звучащие слова могут быть совсем не связаны ни по значению, ни по происхождению. Так, *мораль* воспринимается как слово, производное от *марать*, и получается «мараль»; *бульвар* сближается с *гулять* (по бульварам ведь гуляют), и возникает «гульвар»; *пиджак* закрывает спину, поэтому он превращается в «спинжак»; в слове *поликлиника* первая часть заменяется привычным *полу*, образуется странное слово «полуклиника». Явление подобного «переозвучивания» слов получило название народная этимология. Этимология (греч. *étymon* — истинное значение слова + *lógos*) — наука о происхождении слов, а также процедура раскрытия происхождения слова. Народная этимология — это осмысление происхождения слова, которое стихийно совершается в народе, в разговорном языке. Народная этимология, конечно, не совпадает с действительной, научной этимологией, но интересна своеобразными, порой неожиданными звуковыми сближениями. В этом качестве она используется в книжной словесности как средство художественной изобразительности, главным образом в произведениях, имитирующих разговорный язык рассказчика, или в прямой речи персонажей. Большим мастером и любителем создания слов и выражений по принципу народной этимологии был Н. С. Лесков. Например, в «Левше»: барометр — «*буреметр*», микроскоп — «*мелкоскоп*», спертый воздух — «*спираль*», Аполлон Бельведерский — «*Аболон Полведерский*», фельетон — «*клеветон*» и т. п.

Наряду с народной этимологией существует поэтическая этимология. С народной она сближается тем, что не соответствует истинной, научной этимологии слова. Но есть и существенные отличия поэтической этимологии от народной. Поэт, прибегая к поэтической этимологии, прекрасно знает, что она не соответствует истинной этимологии, и ставит целью не объяснение происхождения слова, а подбор ряда ассоциирующихся по звучанию слов. Поэтическая этимология, таким образом, выступает как одно из звуковых средств художественной изобразительности. Вот пример прозрачной поэтической этимологии:

Россия — росы и сиянье.
И значит — утро,
значит — свет.
И расстоянья, расстоянья...
Без них России просто нет.
(С. Викулов)

Еще примеры: *Чудь начудила да Меря намерила* (А. Блок); *Мне сия Силезия влезла в селезенки* (В. Маяковский).

Как противоположный поэтической этимологии существует прием обновления значения слова. Если поэтическая этимология заведомо «недействительна» в историческом смысле, то обновление значения призвано восстановить забытое действительное, исторически реальное происхождение слова. В приводимом ниже стихотворении автор напоминает, что слово *крыльцо* происходит от *крыло*, а *окно* — от *око*, и создает на основе этой реальной этимологии поэтические образы:

Окно, крыльцо, замшелый тес —
Слова вполне обыкновенны.
Но кто их первый произнес,
Тот был поэтом несомненно.

Едва лишь вымолвлю «крыльцо» —
Изба представится мне птицей,
У ней подбитое крыло,
Она не может в воздух взвиться.

И тускловатое окно
Вдруг обернется ясным оком,
Истосковавшимися давно
О небе чистом и высоком.

(В. Казанцев)

С. Марков в своем стихотворении раскрывает названия старых русских городов:

Знаю я — малиновою ранью
Лебеди плывут над Лебедянью,
А в Медыни золотится мед,
Птица-скопа кружится в Скопине,
А в Серпейске ржавой смерти ждет
Серп горбатый в дедовском овине...

В приеме обновления значения звуковая сторона важна не в такой степени, как в поэтической этимологии. А возвращаясь к этой последней, скажем еще об одном близком к ней приеме. Это каламбур (франц. calembour — игра слов). В каламбуре игра слов основывается на их звуковом совпадении или близком сходстве при различном смысле. Каламбур давно известен в русской словесности. Например, в «Чистосердечном признании» Фонвизин, передавая слова Г. Н. Теплова о переводе Н. Н. Поповским «Опыта о человеке» *Попа*, писал:

Попы стали переправлять перевод его и множество стихов исковеркали, а дабы читатель не почел их стихов за переводчиков, то напечатали они их нарочно крупными буквами, как будто бы читатель сам не мог различить стихов поповских от стихов Поповского.

В «Княжне Мери» Грушницкий говорит Печорину:

— Ты во всем видишь худую сторону... материалист! — прибавил он презрительно. — Впрочем, переменю материю, — и, довольный плохим каламбуром, он развеселился.

В стихах как звуковые средства художественной изобразительности используются каламбурные рифмы:

Вы, щенки! За мной ступайте!
Будет вам по калачу,
Да смотрите ж, не болтайте,
А не то поколочу.

(А. Пушкин)

Большим мастером каламбурных рифм был Д. Минаев. Вот классический пример, без которого невозможно обойтись:

Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я,
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращался с каламбуром.

1. Что такое средства художественной изобразительности? Как они могут быть сгруппированы?
2. Дайте определения эпитета, сравнения, аллегории, перифразы и приведите примеры.
3. Что такое автология и металогия?
4. Перечислите тропы, дайте их определения и приведите примеры.
5. Перечислите фигуры, дайте их определения и приведите примеры.
6. Как понимается благозвучие словесного выражения?
7. Что такое звукоподражание? Что такое звуковой символизм?
8. Что такое словесная инструментовка?
9. Охарактеризуйте аллитерацию, ассонанс, звуковые повторы, звукопись как средства словесной инструментовки. Приведите примеры.
10. На с. 189—190 воспроизведены две акварели А. П. Остроумовой-Лебедевой с видами Амстердама. Какие конкретные, «предметные» подробности, изображенные художницей, присутствуют в стихотворении К. Бальмонта «Воспоминание о вечернем Амстердаме», приведенном в § 103? Много их или мало? Какую задачу решает поэт — изображение зрительной картины Амстердама или создание впечатления колокольного перезвона «старинных колоколен»? А может быть, он стремится и к тому и к другому? Какие средства словесной инструментовки использованы в стихотворении?
11. Какова роль ритма и интонации в прозе? Чем определяются ритм и интонация в прозе?
12. В чем заключаются народная этимология, поэтическая этимология, обновление значения слова, каламбур? Из «Левши» Лескова выпишите и объясните примеры народной этимологии.



Глава 5. Русское стихосложение



§ 106. Системы стихосложения. Как уже говорилось в § 81, стихотворную форму словесного выражения отличает от прозаической прежде всего расчлененность на соотнесенные в ритмико-интонационном отношении отрезки — строки, или стихи.

Если строки не обладают постоянными признаками их соизмеримости и лишь само членение на строки (стихи) выступает единственным признаком стихотворной организации текста, то мы имеем свободный стих, или верлибр (франц. *vers libre* — свободный стих).

Но обычно членение на строки (стихи) сопровождается упорядочением строк по тем или иным признакам их соизмеримости. Если основным признаком соизмеримости строк служит общее количество слогов, независимо от их качества (высоты, долготы или силы), то такое стихосложение называется **силлабическим** (греч. *syllabē* — слог). Если основным признаком соизмеримости строк служит количество слогов определенной высоты, долготы или силы, то такое стихосложение называется соответственно **мелодическим** (греч. *melōdia* — пение, песнь), **метрическим** (греч. *metron* — мера) или **тоническим** (греч. *tonos* — напряжение, ударение); **тоническое** стихосложение называется также **акцентным** (лат. *accentus* — ударение). Если в строке одновременно упорядочивается общее количество слогов и количество и расположение слогов определенной высоты, долготы или силы, то такое стихосложение называется **силлабо-мелодическим**, **силлабо-метрическим** или **силлабо-тоническим**.

Различные системы стихосложения связаны с особенностями языков, на которых пишутся стихи. Поскольку в русском языке высота и долгота слогов не имеют смыслоразличительного значения, системы стихосложения, основанные на этих признаках, в русской словесности не использовались, и мы не будем их рассматривать. Заметим только,

что из теории основанного на чередовании долгих и кратких слогов силлабо-метрического стихосложения (которое чаще называют просто метрическим или античным), сложившегося в Древней Греции еще в VIII в. до н. э. и перешедшего в Древний Рим в III в. до н. э., многие понятия и термины были перенесены в теорию силлабо-тонического стихосложения, основанного на чередовании ударных и безударных слогов. При этом ударный слог силлабо-тонического стихосложения рассматривается (конечно, совершенно условно) как соответствующий долгому слогу античного стихосложения, а безударный слог силлабо-тонического стихосложения — как соответствующий краткому слогу античного стихосложения.

§ 107. Русский народный стих. Русское стихосложение имеет давние традиции. В народной словесности — былинах, песнях — сложился народный стих, тесно связанный с напевом. Народный стих разнообразен и своеобразен, в его описаниях немало неясностей и разногласий. Все же большинство исследователей сходятся в том, что народный стих строится на равном (или примерно равном) количестве главных ударений в соотнесенных строках, т. е. является стихом тоническим. Надо подчеркнуть, что строка в народном стихосложении характеризуется количеством именно главных ударений, так как в напеве некоторые слова могут терять свое ударение, сливаться с соседними словами: матьсыра-земля, чистополе, краснадéвица и т. п. Ударение может перемещаться со своего привычного (привычного, по крайней мере, для современного употребления) места в слове на другие слоги. Слоги в произношении (напеве) могут растягиваться. Количество слогов в нескольких строках может быть одинаковым или различаться незначительно. Эти особенности дают основания некоторые разновидности народного стиха не считать чисто тоническими.

Былинный стих, как правило, имеет три главных ударения в строке. Причем первое из них располагается на третьем слоге от начала строки, третье — на третьем слоге от конца строки, место второго ударения может быть на любом слоге между

первым и третьим ударениями. Кроме трех главных ударений, в строке былинного стиха имеется еще четвертое — второстепенное ударение на последнем слоге строки. В середине строки обычно делается пауза. Пример былинного стиха (из былины о рождении богатыря):

С крутым бѣрегом река Днѣпр поровнялася,
Желты мелкіе песѣчки осыпалися,
Со песком вода возмудилася,
В зеленых лугах разливалася,
С крутых гор камни повалилися,
Крупны камни по дну катятся,
Мелки камни поверху несёт.

Песенный стих, в зависимости от протяженности строк в песне, может иметь два, три или четыре главных ударения. Пример песенного стиха (из предсвадебной девичьей песни) — с двумя главными ударениями в строке:

Раскачалась в саду грушица
Перед яблонью кудрявою,
Перед яблонью зеленою,
Перед яблонью зеленою.
Расплакалась красна девица
Перед своим родимым тятенькой,
Перед своей родимой маменькой...

Народный стих иногда используется и в книжной словесности. Примером может служить хотя бы «Песня про купца Калашникова» Лермонтова.

В народном стихе рифмы, как правило, нет. Но в одной из разновидностей народного стиха рифма используется. Это *раёшный стих*. Название это происходит от слова *раёк* — вид народного зрелища на ярмарках в XVIII—XIX вв., ящик с отверстиями, снабженными увеличительными стеклами, через которые зрители рассматривали вращающиеся внутри картинки (вспомните иллюстрацию в учебнике «Русская словесность» для 7 класса, воспроизводящую литографию 1857 г. «Русский раёк»). Человек, который показывал картинки (*раёшник*), давал шутливые пояснения. Из этих пояснений и выработался раёшный стих. Но этот стих не остался

привязанным к *райку*. Он употребляется в разнообразных жанрах народной сатиры, в народных театральных представлениях, в народном кукольном театре. Иногда эту форму словесного выражения рассматривают как рифмованную прозу, но чаще определяют как свободный стих со смежными рифмами. Кроме названия «раёшный стих», употребительны также названия «раёк», «раёшник». Пример раёшного стиха:

Подходите, подходите,
Да только карманы берегите
И глаза протрите!
А вот и я, развеселый потешник,
Известный столичный раешник.
Со своею потешною панорамой:
Картинки верчу-поворачиваю.
Публику обмороачиваю.
Себе пяточки заколачиваю!
А вот, извольте видеть, город Рим,
Дворец Ватикан,
Всем дворцам великан! <...>
А вот город Париж,
Как туда приедешь — тотчас угоришь!
Наша именитая знать
Ездит туда денежки мотать:
Туда-то едет с полным золота мешком,
А оттуда возвращается без сапог пешком.
А вот, извольте видеть, город Берлин!
Живет в нем Бисмарк-господин,
Его политика богата,
Только интригами таровата!

Раёшным стихом написана «Сказка о попе и о работнике его Балде» Пушкина. Раёшный стих использовал Блок в поэме «Двенадцать»; правда, здесь употреблены не только традиционные смежные, но и охватные и перекрестные рифмы (о видах рифм будет сказано ниже):

От здания к зданию
Протянут канат.
На канате — плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию!»

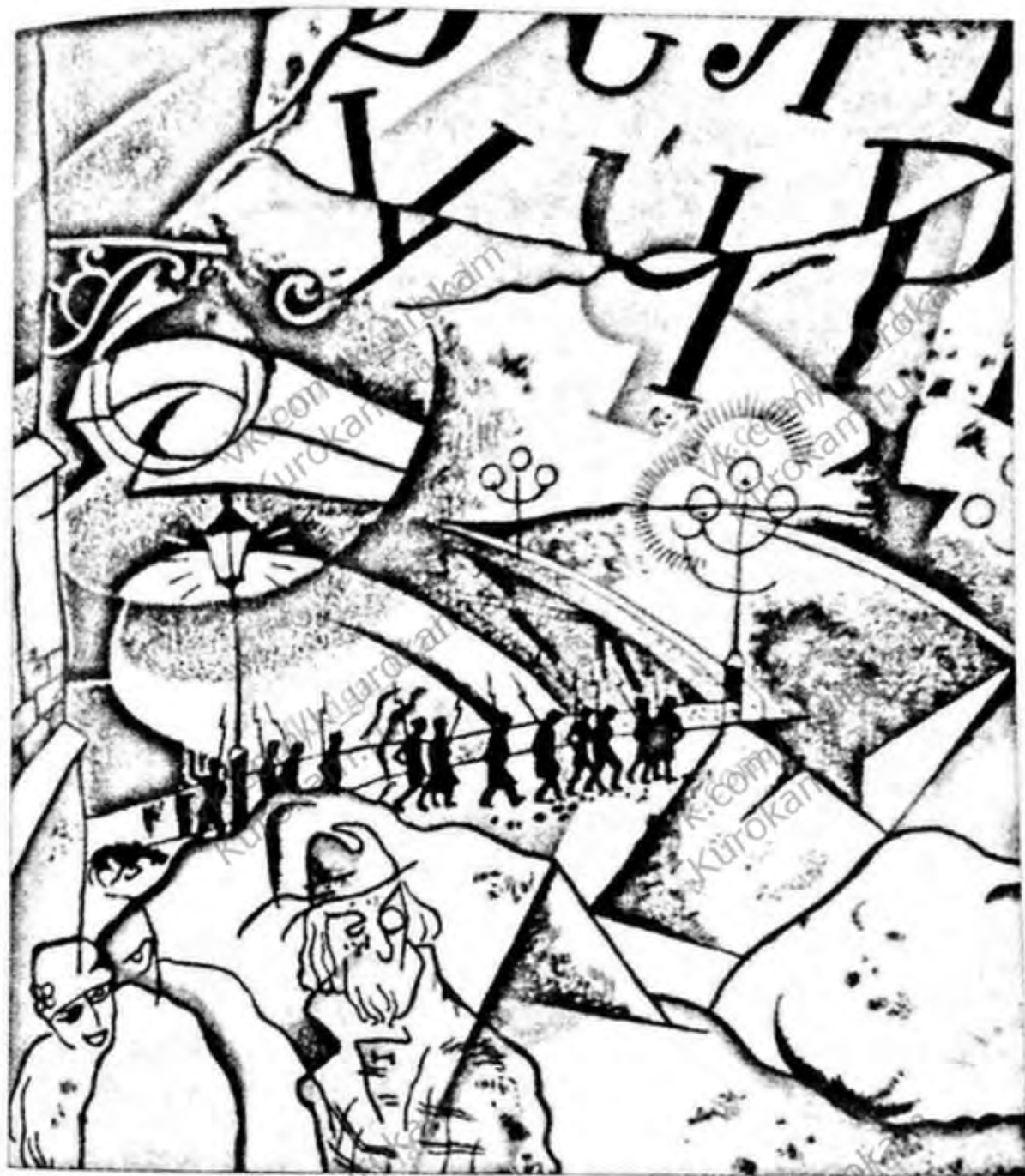


Иллюстрация Ю. Анненкова к поэме А. А. Блока
«Двенадцать». 1918 г.

Старушка убивается — плачет,
Никак не поймет, что значит,
На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для ребят,
А всякий — раздет, разут...

§ 108. Силлабическое стихосложение. Древнейшее русское книжное стихосложение исследовано еще меньше, чем русский народный стих. Поэтому начинать приходится с XVII в., когда книжники в России стали применять силлабическое стихосложение. Это стихосложение, как уже отмечалось, основано на употреблении равного общего количества слогов в каждой строке при неупорядоченном соотношении и расположении ударных и безударных слогов. Из стихотворцев XVII в. наиболее значительным был Симеон Полоцкий. Вот несколько строк (в каждой по 13 слогов) из его стихотворения «Дева»:

Срам честный лице девы велми украшает,
Еда та ничесоже не лепо дерзает.
Знамя же срама того знается оттуду,
Аще очес не мешет сюду и онуду,
Но смиренно я держит низу низпущенны,
Постоянно, аки бы к земли пристроенны.

Силлабическое стихосложение естественно для языков с постоянным (на определенном слоге в слове — последнем, предпоследнем, первом) и несильным ударением. Из славянских языков это польский, чешский, сербскохорватский; из других индоевропейских — французский, испанский, итальянский. Но для русского языка с его сильным и свободным (т. е. могущим находиться на любом слоге в слове) и к тому же подвижным (т. е. могущим перемещаться при словоизменении и словообразовании, например: *голова́, голóвка, го́ловы, за́ голову* и т. п.) ударением силлабическое стихосложение оказалось малоподходящим. Вспомним, что в русском народном стихе решающую роль играло ударение. На русской почве и в силлабическом стихе оно постепенно приобретает определенное значе-

ние. А. Д. Кантемир полагал, что в силлабическом стихосложении «нужно наблюдать, чтоб во всяком стихе на некоторых двух слогах лежало ударение голоса». В его сатирах (1729—1731) тринадцатисложные стихи имеют сильные ударения на пятом или седьмом и на двенадцатом слогах и, таким образом, разделяются на два полустишия, каждое из которых имеет одно сильное ударение. Пример из «Сатиры II. Филарет и Евгений»:

Правда, в царство Ольгино || предков их не зна́ли,
Думным и наместником || деды не быва́ли,
И дворянства ста́ростью || считаться с тобо́ю
Им нельзя; да что с тогó? || Они ведь собо́ю
Начинают знатный ро́д, || как твой род нача́ли
Твои предки, когда Ру́сь || греки крестить ста́ли.

Но и в таком виде силлабический стих не соответствовал особенностям русского языка. Поэтому усилиями В. К. Тредиаковского («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735) и М. В. Ломоносова («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739) русское книжное стихосложение было реформировано. На смену силлабической системе пришла разновидность тонической системы, основанная на упорядоченном расположении ударных и безударных слогов в строке. Поскольку в этой разновидности признаком соизмеримости строк выступает не только количество ударений в строке (как в «чисто тоническом» стихосложении) и их место, но и общее количество слогов в строке, она получила название силлабо-тонического стихосложения.

Название это утвердилось в XIX в., но сама система стихосложения, в главных чертах теоретически обоснованная и практически разработанная Тредиаковским и Ломоносовым, стала распространяться с 30—40-х гг. XVIII в. и скоро вытеснила силлабическое стихосложение.

§ 109. Силлабо-тоническое стихосложение. Стопа, двусложные и трехсложные стопы. Размер стиха. Вольный стих. Пауза. Перенос. Цезура. Анакруза. Клаузула. В русской книжной словесно-

сти силлабо-тоническое стихосложение по сей день остается главным, наиболее распространенным.

Силлабо-тонический стих строится из стоп. Стопа (букв. перевод греч. *pus* или лат. *pes* — нога, стопа, ступня; ступень; степень) — повторяющаяся слоговая группа, состоящая из одного ударного и одного или двух безударных слогов. При схематическом изображении стопы ударный слог обозначается обычно так: $\acute{\text{—}}$, а безударный — так: $\cup$. Основных стоп пять: две двусложные и три трехсложные.

Двусложные стопы:

хорей (греч. *choreios* — плясовой) с ударением на первом слоге ($\acute{\text{—}}\cup$) и ямб (греч. *iambos*) с ударением на втором слоге ($\cup\acute{\text{—}}$).

Трехсложные стопы:

дактиль (греч. *daktylos* — палец) с ударением на первом слоге ($\acute{\text{—}}\cup\cup$), анапест (греч. *anapaistos* — отраженный назад) с ударением на третьем слоге ($\cup\cup\acute{\text{—}}$), амфибрахий (греч. *amphi* — около, кругом + *brachys* — краткий) с ударением на втором слоге ($\cup\acute{\text{—}}\cup$).

Последовательность стоп одного из пяти указанных видов образует метр стиха. Названия стоп переходят на названия метров, так что хорей, ямб и т. д. — это и названия стихотворных метров. (Иногда, правда, говорят «ямбическая стопа», «дактилическая стопа» и т. п., как, впрочем, говорят и «ямбический метр», «дактилический метр» и т. п. Здесь, как и в употреблении других терминов, относящихся к стихосложению, нет, к сожалению, полной четкости и последовательности.)

Стопа и метр обозначают некую идеальную схему русского силлабо-тонического стиха. В реальности же эта идеальная схема очень часто видоизменяется. Поскольку границы слова далеко не всегда совпадают с границами стопы, ударные и безударные слоги в словах, образующих стих, просто не могут постоянно совпадать с ударными и безударными позициями, задаваемыми метром. Рассмотрим строку из «Горя от ума»:

В науки он вперит ум, алчущий познаний...

Метр этой строки (как и всех строк «Горя от ума») — ямб. Но в идеальном виде на протяжении всей строки ямб не сохраняется. Схема строки такова:

○ — ○ — ○ — — — ○ ○ ○ — ○

Кроме четырех «чистых» ямбов, здесь есть два подряд ударных слога и два подряд безударных слога.

Такие стопы, которые могут появляться на месте ямба и хорей, называются спондэй (греч. *spōndē* — жертвенное возлияние), если в стопе оказываются два подряд ударных слога, и пиррихий (греч. *pyrrhiche* — воинственный танец), если в стопе оказываются два подряд безударных слога.

Спондей (— —) встречается относительно редко, а пиррихий (○ ○) — довольно часто.

Из стихотворения, написанного ямбом, приведем четверостишие, в котором пять пиррихий и один спондей:

Темно, темно! На улице пустынно...
Под музыку осеннего дождя
Иду во тьме... Таинственно и длинно
Путь стелется, к теплу огней ведя.

(К. Фофанов)

Схема этого четверостишия:

○ — ○ — ○ — ○ ○ ○ — ○
○ — ○ ○ ○ — ○ ○ ○ —
○ — ○ — ○ — ○ ○ ○ — ○
— — ○ ○ ○ — ○ — ○ —

Пример пиррихия в хоре:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий.
Мутно небо, ночь мутна.

(А. Пушкин)

Схема этого четверостишия:

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ —
∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ —

Трехсложные стопы нередко получают дополнительное ударение. Например, в анапесте:

Запад гаснет в дали бледно-розовой,
Звезды небо усеяли чистое,
Соловей свищет в роще березовой,
И травую запахло душистою.

(А. К. Толстой)

Схема этого четверостишия:

— ∪ — ∪ ∪ — — ∪ — ∪ ∪
— ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
∪ ∪ — — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪

Таким образом, идеальная схема стиха может быть реализована в разнообразных вариантах. Специалисты подсчитали, что только четырехстопный ямб теоретически может дать 127 различно звучащих строк! В конкретном стихотворном произведении выступает уже не идеальная схема (метр), а размер стиха. При ограниченном количестве метров размеры русского силлабо-тонического стиха очень разнообразны; в размерах стиха проявляется индивидуальность поэта. Отметим, что метр и размер стиха в некоторых работах не различаются. Нередко говорят и пишут о размере стиха, имея в виду и идеальную схему, и созданные на ее основе конкретные строки. Поэтому размер стиха определяют теми же терминами, что и стопы и метр: ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий, — ориентируясь на «типичные» и наиболее часто повторяющиеся стопы и не принимая во внимание пиррихий, спондей и добавочные ударения в трехсложных стопах.

Для размера стиха существенно количество стоп, которые образуют строку. Мы уже упоминали такой распространенный в русском стихосложении размер, как четырехстопный ямб. Этим размером написано большинство стихотворных произведений Пушкина. Но у Пушкина есть ямбы и с меньшим, и с большим количеством стоп в строке. Например, стихотворение «Адели» написано двухстопным ямбом:

Играй, Адель,
Не знай печали;
Хариты, Лель
Тебя венчали...

А стихотворение

Отцы пустынноики и жены непорочны,
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв...—

шестишестистопным ямбом. В стихотворении

Я здесь, Инезилья,
Я здесь, под окном.
Объята Севилья
И мраком и сном...

находим двухстопный амфибрахий, а в стихотворении

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури...—

четырехстопный амфибрахий.

Количество стоп в каждой строке одного стихотворного произведения может быть неравным. Например, в стихотворении Некрасова «На родине» нечетные строки содержат пять, а четные — две стопы ямба:

Роскошны вы, хлеба заповедные
Родимых нив,—
Цветут, растут колосья наливные,
А я чуть жив!

Но чередование строк с разным количеством стоп может быть и свободным, количество стоп в строке также может не повторяться в определенном порядке, а изменяться в широких пределах. Это наблюдается преимущественно в ямбе. Ямб с неравным количеством стоп в строке (обычно от одной до шести), меняющимся без заранее заданной последовательности, называется вольным ямбом или вольным стихом. Этот стих широко используется в баснях. Приведем пример из басни Крылова «Конь и Всадник» (в скобках указано количество стоп в строке):

Почувствуя свободу,	(3)
Сначала Конь прибавил только ходу	(5)
Слегка,	(1)
И, вскинув голову, потряхивая гривой,	(6)
Он выступкой пошел игривой,	(4)
Как будто теша Седока...	(4)

Вольный стих вполне успешно применялся в драматургии («Горе от ума» Грибоедова, «Маскарад» Лермонтова), поскольку удобен для передачи особенностей разговорного языка.

В силлабо-тонических стихах важную роль играют паузы (лат. pausa — остановка, прекращение). Пауза обязательна в конце каждой стихотворной строки. Если граница строки не совпадает с границей фразы или синтагмы, пауза в конце строки все равно обязательна; фраза или синтагма паузой разделяется на части, одна из которых остается в предыдущей строке, а другая переносится в следующую. Это явление называется *перенос* или по-французски *enjambement* (от *enjamber* — перешагнуть, перескочить). Примеры переноса:

Как незаметно потухают
Лучи — и гаснут под конец!
(А. Фет)

Деревья! К вам иду! Спастишь
От рева рыночного!

К вам! В живоплещущую ртуть
Листвы — пусть рушащейся!

(М. Цветаева)

И, зная, для сходного конфуза,
 На верхотуре выбрав пост,
 Отваги полный, член Союза
 Художников сидел, как дрозд.

(А. Твардовский)

Кроме пауз между стихотворными строками, могут быть паузы и в середине строки, если в строке не менее четырех стоп. Такая пауза называется **цезурой** (лат. *caesura* — рассечение, разрез). Поскольку цезура обязательно располагается между словами, а границы слов и стоп не всегда совпадают, цезура может разделять стопу (отсюда и ее название). Например:

К обидам горьким || собственной персоны
 Не призывать || участие добрых душ.

(А. Твардовский)

Схема этих строк такова:

$\cup - \cup - \cup || - \cup \cup \cup - \cup$
 $\cup \cup \cup - || \cup - \cup - \cup -$

Во второй строке цезура приходится между стопами, а в первой — рассекает стопу.

В заключение нашего разговора о строении силлабо-тонической стихотворной строки скажем еще о двух явлениях. Это **анакруза** и **клаузула**.

Ана́круза (греч. *anákrusis* — отталкивание) — это безударные слоги в начале строки до первого ударения. В зависимости от того, из каких стоп складывается стих, анакруза может быть: нулевая (хорей, дактиль), односложная (ямб, амфибрахий) и двухсложная (анapest). После первого ударного слога чередование ударных и безударных слогов как в двухсложных, так и в трехсложных размерах совпадает. Схематически это выглядит так.

Двухсложные размеры:

хорей | $- \cup - \cup - \cup - \cup - \cup$
 ямб $\cup$ | $- \cup - \cup - \cup - \cup -$

Трехсложные размеры:

дактиль		— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
амфибрахий	∪	— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
анapest	∪ ∪	— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪

Отсюда вытекает, что для определения размера стиха анакруста имеет очень важное значение. В трехсложных размерах иногда встречаются вариации анакрузы. Например:

И, шумно катясь, колебала река
Отраженные в ней облака.

(М. Лермонтов)

Здесь в первой строке анакруста односложная, а во второй — двухсложная.

Клаузула (лат. *clausula* — заключение) — заключительные слоги строки, начиная с последнего ударного слога. Различаются клаузулы: мужская, если после ударного слога нет безударных (*На заре ты ее не буди*), женская, если после ударного слога следует один безударный (*Мой дядя самых честных правил*), дактилическая, если после ударного слога следуют два безударных (*Не страшат тебя громы небесные*), и гипердактилическая, если после ударного слога следуют более двух безударных (*Сон коловца зачарованного*). Клаузула заметно влияет на ритмический облик стиха. Сравним четверостишия из стихотворений Е. А. Евтушенко «Идут белые снеги» и А. Т. Твардовского «Я убит подо Ржевом»:

Идут белые снеги,
как по нитке скользя...
Жить и жить бы на свете,
да, наверно, нельзя.

Я убит подо Ржевом
В безымянном болоте,
В пятой роте, на левом,
При жестоком налете.

Оба стихотворения написаны двухстопным анапестом, но в стихотворении Евтушенко чередуются

и женские, и мужские клаузулы, а в стихотворении Твардовского клаузулы только женские. Несхожесть звучания этих стихов определяется, в частности, и разницей в клаузулах.

§ 110. Рифма. Внутренняя рифма. Точная и неточная рифма. Составная рифма. Мужская, женская, дактилическая и гипердактилическая рифма. Рифмы смежные, перекрестные, охватные. Монорим. Белый стих. Русские силлабо-тонические стихи в большинстве случаев имеют рифмы. Рифма (греч. *rhythmos* — соразмерность) — это звуковой

повтор в клаузулах, связывающий две или более строки. Подчеркнем, что речь идет именно о звуковых повторях, поэтому, говоря о рифмах, мы имеем в виду их звучание, произношение, а не написание. Рифма подчеркивает межстиховые паузы и в то же время связывает рифмующиеся строки. Поскольку слова, заключающие в себе рифму, оказываются ритмически и интонационно подчеркнутыми, они очень важны в смысловом отношении. Например, в стихотворении В. А. Солоухина «Мужчины» это слово не только троекратно повторяется в каждой строфе, но и обязательно рифмуется. Другие рифмующиеся слова также существенны для раскрытия основной мысли стихотворения. Приведем из него две строфы:

Пусть вороны гибель вещали
И правило пир воронье,
Мужскими считались вещами
Кольчуга, седло и копье.
Во время военной кручины
В полях, в ковылях, на снегу
Мужчины,
Мужчины,
Мужчины
Пути заступали врагу.



Владимир
Алексеевич
Солоухин
(1924—1997)

Пусть жены в ночи голосили
И пролитой крови не счесть,
Мужским достоянием были
Мужская отвага и честь.
Таится лицо под личиной,
Но глаз пистолета свинцов.
Мужчины,
Мужчины,
Мужчины
К барьеру вели подлецов.

В русских силлабо-тонических стихах встречается иногда внутренняя рифма, т. е. рифма внутри одной строки. Например, в поэме Твардовского «За далью — даль»: *Да неужели в самом деле/Тоска такая все кругом; Нам разрешали наши дали/Друг друга выпустить из рук; Мол, все по норме и по форме; А кто-то дочку по платочку... Распознавал и др.* Рифмоваться могут и слова, расположенные внутри соседних строк, а также слова, образующие обычную концевую рифму, со словами, расположенными в начале или середине следующей строки. Например:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И вишен спелых сладостный агат!
Далек закат, и в море слышен гулко
Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад.

(М. Кузмин)

Нетрудно увидеть, что отмеченные рифмы выполняют здесь, по существу, ту же роль, что и многочисленные другие звуковые повторы (*ло-ли-ел-ла-ле-ле-ел-ла-ла; жар-жар; ишен-ышен*), т. е. выступают как одно из звуковых средств художественной изобразительности. Будучи эффектным приемом словесной инструментровки, они не могут соперничать с концевыми рифмами в отношении смысловой и ритмико-интонационной организующей роли.

В дальнейшем речь пойдет о рифмах, расположенных в конце стихотворных строк.

В зависимости от особенностей совпадения звуков в рифмующихся словах (обычно — начиная

с последнего ударного слога) рифмы делятся на точные и неточные (приблизительные). Надо сказать, что термин «неточная рифма» неудачен, потому что вызывает представление о какой-то неудавшейся, неполноценной рифме, как будто у автора точная рифма не получилась и он удовольствовался неточной. На самом же деле в современном стихосложении неточная рифма вполне равноправна с точной и выступает как воплощение художественного замысла поэта, а не как допущенная «неточность». Но, поскольку термин «неточная рифма» широкоупотребителен, приходится им пользоваться.

Точная рифма — рифма, в которой все звуки, гласные и согласные, начиная с последнего ударного гласного в слове, совпадают. Например:

волн — полн, конь — огонь, куст — пуст, живость — красивость, околдован — прикован, известьем — предместьем, победных — медных; лепетом — трепетом, завесила — весело, наслаждение — спасение и т. п.

Точность рифмы усиливается, если созвучны согласные, предшествующие ударному гласному: *дел — глядел, родной — одной, руд — труд, морозы — угрозы, свиданья — ожиданья* и т. п.

Согласные, расположенные перед ударным гласным, называют опорными. Так, в рифме *дел — глядел* согласный *д* — опорный.

Неточная рифма — рифма, в которой не все звуки совпадают. Распространение неточной рифмы в русском стихосложении произошло в XX в. В современных стихах неточная рифма — явление довольно частое. Она очень многообразна, но в основном сводится к трем разновидностям: ассонансная рифма, или ассонанс, неравносложная рифма и усеченная рифма.

В ассонансной рифме совпадают гласные звуки при несовпадении согласных, например, *попутной — иркутской* у Твардовского:

Так, при оказии попутной
Я даром дня не потерял,
А завернул в дали иркутской
И в Александровский централ...

Несозвучность согласных в заударной части слова в ассонансной рифме часто как бы компенсируется созвучием опорных согласных, например, в поэме Твардовского «За далью — даль»: *жа́ра — дрожа-ла, задами -- дали, испытаний — не стали, па-ди — выступали, вокзале — глазами, причина — учила, дали — чемодане.*

Неравносложная рифма создается созвучием слов, имеющих разное количество заударных слогов. Например, знаменитая рифма Маяковского в стихотворении «Сергею Есенину»: *врезываюсь — трезвость*. Приведем примеры неравносложных рифм из поэзии Есенина. Из стихотворения «Исповедь хулигана»:

Вы ль за жизнь его сердцем не индевели,
Когда босые ноги он в лужах осенних макал?
А теперь он ходит в цилиндре
И лакированных башмаках.

Из поэмы «Анна Снегина»:

Мой мельник всю улыбаётся,
Какая-то веселость в нём.
«Теперь мы, Сергуха, по зайцам
За милую душу пальнём!»

В этой поэме есть еще неравносложные рифмы *игрушка — пушками, не надо — взглядами, пристань -- пристальней*.

Усеченная рифма образуется в случае, когда в конце одного из рифмующихся слов отсутствует звук или сочетание звуков, имеющих в конце другого слова. Например:

Но князь желал испытать шелоном Дону.
На красный стяг, на белую хоругвь
Взглянул и стремя золотое тронул
Еще на русском, на степном ветру.

(С. Щипачев)

К неточным относится еще и консонансная рифма, называемая также **консонанс** (франц. *consonne* — согласный звук) или **диссонанс** (франц. *dissonance*, от лат. *dissonans* — нестройно звуча-

ший) — совпадение или близость согласных звуков при несовпадении ударных гласных (*слушайте — лошади, громкую — рюмкой, слово — слава* и т. п.). Но такая рифма встречается в русской поэзии очень редко.

Неточные рифмы, как уже упоминалось, очень многообразны. Признаки ассонансных, неравносложных и усеченных рифм могут различным образом совмещаться в рифмующихся словах. В современном стихосложении применяется «контурная» рифма, т. е. близость общего звукового «контура» слов, а не только клаузул, используется звуковое сходство предударных частей слов, а нередко и других слов, расположенных перед рифмующимися. Некоторые примеры. Из стихотворения М. К. Луконина «На перевале»:

На самом гребне седой вершины
торчишь нелепо.

И одинаково

недостижимы

земля

и небо.

О, испытание на вершине, —
ты просто мука.

Внизу —

словами затормошили,

а тут

ни звука.

Из поэмы Твардовского «За далью — даль»:

И будто дело молодое —

Все, что затеял и слепил,

Считать одной лишь малой долей

Того, что людям должен был.

Еще примеры рифм из этой поэмы: в словопренья — останавливалось время, отгрохотала — с гектара, страницей — сторицей, займется — знакомцы, держава — держала, родная — рыдая, перемен — пример, потрафил — график.

Неточные рифмы значительно расширяют круг рифмующихся слов, помогают избавиться от при-

мелькавшихся, «затертых» рифм типа *кровь — любовь, розы — слезы, смородина — родина* и т. п. Еще более расширяют возможности рифмовки составные рифмы, т. е. рифмы, в которых слово рифмуется с сочетанием двух или более слов или сочетания слов рифмуются между собой. Признанным мастером таких составных рифм был Маяковский. Например, в первой части поэмы «Облако в штанах»: *могли бы — глыбе, бронзовый — звон свой, вон его — казненного, глазу — зуб на зуб, спокоен как — покойника, Джек Лондон — Джиоконда, ртом он — дома, тихо — ты хоть*. Интересных составных рифм немало и у других поэтов. Например:

Хороша бестуманная трель его,
Когда топит он боль в пурге.
Я хотел бы стоять, как дерево,
При дороге на одной ноге.

(С. Есенин)

Что это значит — остаться в истории?
Слава, как мел: губку смочишь и стер ее.

(Н. Асеев)

На семи пуховиках —
будто на железе ей...
Разгони позор и страх,
русская поэзия!

(Н. Ушаков)

В случае главной утопии, —
В Азии этой, в Европе ли...

(А. Твардовский)

К ручью становлюсь на колени я.
Я воду люблю,
Я землю люблю,
Как после выздоровления.

(А. Яшин)

В числе составных рифм могут быть и каламбурные рифмы, о которых мы уже говорили ранее (см. § 104).

По расположению ударения в рифмующихся словах или сочетаниях слов рифмы, как и клаузулы, бывают мужские — с ударением на последнем слоге строки, женские — с ударением на втором от конца строки слоге, дактилические — с ударением на третьем от конца строки слоге и гипердактилические — с ударением на четвертом и далее от конца строки слоге.

Наиболее распространенные в русском стихосложении рифмы — мужские и женские. В большинстве случаев они чередуются через строчку. Например:

Вы не исчезли, словно тени,
и не истаяли, как дым,
все рядовые поколенья,
что называю я своим.

(Я. Смеляков)

Дактилические рифмы получили распространение с середины — второй половины XIX в. (Лермонтов: *Я, Мать Божия, ныне с молитвою;
В минуту жизни трудную; Тучки небесные, вечные странники;* Некрасов: *В полном разгаре страда деревенская; Стоит мужик — /Колышется, Идет мужик — /Не дышится; Ты и убогая, /Ты и обильная.*) Дактилические рифмы имеет одно из известных стихотворений А. Н. Апухтина:

Ночи безумные, ночи бессонные,
Речи несвязные, взоры усталые...
Ночи, последним огнем озаренные,
Осени мертвой цветы запоздалые!

Однако дактилические рифмы не столь употребительны, как мужские и женские.

Уточним: гипердактилические рифмы в русском стихосложении очень редки, и звучат они не вполне естественно. Например, в стихотворении Бальмонта «Горькому»:

Горький! Ты пришел со дна,
Но душою возмущенной любишь нежное, утонченное.
В нашей жизни скорбь одна:
Мы возжаждали величья, видя бледное кругом,
незаконченное.



Алексей
Николаевич
Апухтин
(1840—1893)

Стихотворное произведение может быть написано с рифмой только мужской, только женской или только дактилической, а может иметь чередующиеся рифмы (что бывает чаще): мужские и женские, мужские и дактилические, дактилические и женские.

Чередование рифм вносит разнообразие в размер стиха.

Если рифма оканчивается на гласный звук, она называется открытой, если на согласный — закрытой.

По расположению в строках стихотворного произведения рифмы бывают смежные — когда рифмуются соседние строки (схематически это изображается так: *аабб* и т. д.), перекрестные — когда рифмуются первая и третья, вторая и четвертая строки (*абаб*), и охватные, или опоясанные, кольцевые, — когда рифмуются первая и четвертая, вторая и третья строки (*абба*). Смежные рифмы называют также парными, но это название неточно, так как рифмоваться могут не только две соседние строки, но и три и более. Например, в стихотворении Пушкина «Обвал»:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.

О парных рифмах можно говорить в том случае, если речь идет о кратности повторов рифм. По этому признаку, кроме парных, различаются рифмы тройные, четверные и многократные. Если в стихотворении на всем протяжении употребляется только одна рифма, оно называется *монорим* (франц. *monorime* — одна рифма). В русской поэзии наиболее известен шуточный монорим А. Н. Апухтина,

представляющий собой, по некоторым свидетельствам, обработку студенческой песни:

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлэтами, Лирами, Кентами,
Над царями и над президентами,
Над морями и над континентами,
Не якшайтесь там с оппонентами,
Поступайте хитро с конкурентами.
А как кончите курс эминентами¹
И на службу пойдете с патентами —
Не глядите на службе доцентами
И не брезгайте, дети, презентами!
Окружайте себя контрагентами,
Говорите всегда комплиментами,
У начальников будьте клиентами,
Утешайте их жен инструментами,
Угощайте старух пеперментами² —
Воздадут вам за это с процентами:
Обошьют ваш мундир позументами,
Грудь украсят звездами и лентами!

При всем разнообразии рифм, которые используют-ся в стихосложении, существуют и силлабо-тонические стихи без рифм. Их называют белые стихи. Среди белых стихов есть такие шедевры, как «Вновь я посетил...» Пушкина, «Вольные мысли» Блока. Приведем окончание блоковского стихотворения «Над озером», написанного пятистопным безрифменным ямбом:

И в комнате моей белеет утро.
Оно на всем: на книгах и столах,
И на постели, и на мягком кресле,
И на письме трагической актрисы:
«Я вся усталая. Я вся больная.
Цветы меня не радуют. Пишите...
Простите и сожгите этот бред...»

И томные слова... И длинный почерк,
Усталый, как ее усталый шлейф...
И томностью пылающие буквы,
Как яркий камень в черных волосах.

¹ Эминенты — высокопоставленные лица.

² Пеперменты — мятные лепешки.

Иду-иду-один, один-один,
~~Иду-иду-один, один-один,~~
Иду-иду, а вы-вы?
Вместе - приятельский.

Революционер душой и сердцем,
Курьезист и фанатик бунта!

Поблизости, восток, не шуми!
Наша Чужая в своем бунте -

В колоде,
В абажуре,
В перекладке!
Эх, эх, бедный!



§ 111. Строфа. Четверостишие, двустишие, трехстишие и терцина, октава, сонет, онегинская строфа. Астрофические стихи. Стихотворные строки могут объединяться в строфы. Строфа́ (греч. *strophē* — поворот) — сочетание стихов, представляющее собой смысловое, синтаксическое и ритмико-интонационное целое и имеющее определенную систему рифмовки.

В русском силлабо-тоническом стихосложении наиболее распространенной строфой является четверостишие, или катрэн (франц. *quatrain*, от *quatre* — четыре). Большинство русских лирических стихотворений состоит из четверостиший, чаще всего с перекрестной рифмой, а также и со смежной или охватной. Но четверостишие может представлять собой и законченное самостоятельное произведение. Таково знаменитое стихотворение Ф. И. Тютчева:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

Значительно реже в стихосложении применяются двустишия, но все же они вполне обычны; если не у всех, то почти у всех русских поэтов они встречаются.

Нередко обращался к двустишиям С. А. Есенин. Двустишиями написано его замечательное стихотворение «Клен ты мой опавший...» и немало других прекрасных стихотворений. Приведем одно из них:

Слышишь — мчатся сани, слышишь — сани мчатся.
Хорошо с любимой в поле затеряться.

Ветерок веселый робок и застенчив,
По равнине голой катится бубенчик.

Эх вы, сани, сани! Конь ты мой буланый!
Где-то на поляне клен танцует пьяный.

Мы к нему подъедем, спросим — что такое?
И станцуем вместе под тальянку трое.

Весьма редки в русской поэзии трехстишия. В трехстишиях применяется смежная трехкратная рифма. Приведем одну строфу из написанного трехстишиями стихотворения М. Кузмина:

Как сладок дух проснувшейся травы,
Как старые ручьи опять новы,
Какой покой с высокой синевы!

Особую разновидность трехстишия представляет терцина (итал. *terzina*, от *terza* — третья). В терцинах, в отличие от прочих строф, рифмы связываются «бесконечной» цепью, по схеме *аба ббб вгв гдг* и т. д.

Чтобы завершить цепь рифм, терцины заканчиваются отдельной строкой, рифмующейся со средней строкой предшествующей строфы. Терцинами написана «Божественная комедия» Данте. Хотя терцины есть у многих русских поэтов — Пушкина, Блока, Брюсова, Кузмина, Бальмонта и др., они для русского стихосложения не органичны, носят характер стилизации.

Приведем в качестве примера окончание написанного терцинами стихотворения Бальмонта «Горячий побратим»:

Кто был Кентавром в двойственном рассказе?	(а)
Не человек ли, скованный с конем?	(б)
Где ночь черней, чем в грозном конском глазе?	(а)
К кому в беде мы в дикой скачке льнем?	(б)
С кем в юность делим бурные восторги?	(в)
Топча змею, разившую огнем,	(б)
Не на коне ли был святой Георгий?	(в)

Из строф, больших по объему, чем четверостишие, в русском стихосложении известна октава (позднелат. *octava*, от *octo* — восемь) — восьмистрочная строфа с порядком рифм *абабабвв*. Октава была разработана в Италии в эпоху Возрождения.

Из русских поэтов октавами писали В. Жуковский, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Майков. Приведем стихотворение Майкова, которое так и называется — «Октава»:

гармонии стиха божественные тайны	(а)
Не думай разгадать по книгам мудрецов:	(б)
у берега сонных вод, один бродя, случайно	(а)
Прислушайся душой к шептанью тростников,	(б)
Дубравы говору; их звук необычайный	(а)
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов	(б)
Невольно с уст твоих размерные октавы	(в)
Польются, звучные, как музыка дубравы.	(в)

Октава открывает разнообразные возможности стихотворного выражения. Если Майков выделил в октаве лирическое начало, «музыку дубравы», то Пушкин с успехом использовал эту строфу для решения иных художественных задач в стихотворной бытовой повести «Домик в Коломне»:

Четырехстопный ямб мне надоел:	(а)
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву	(б)
Пора б его оставить. Я хотел	(а)
Давным-давно приняться за октаву.	(б)
А в самом деле: я бы совладел	(а)
С тройным созвучием. Пущусь на славу!	(б)
Ведь рифмы запросто со мной живут;	(в)
Две придут сами, третью приведут.	(в)

Еще более объемную, чем октава, строфу, точнее, строфическую форму представляет собой сонет (итал. sonetto, от sonare — звучать, звенеть). Сонет состоит из двух четверостиший и двух трехстиший (почему мы и назвали его не строфой, а строфической формой). «Классическая» схема рифм в сонете такова: *абба абба ввг вгв*. В расположении рифм возможны варианты. В четверостишиях допустима перекрестная рифма; в трехстишиях рифмы могут располагаться в различном порядке, возможно использование не двух, а трех рифм (например, по схеме *ввг ддг*). Но количество строк — четырнадцать, объединенных в два четверостишия и два трехстишия, остается неизменным. Каноническая форма классического сонета окончательно сложилась в Италии в эпоху Возрождения. В России сонеты известны с XVIII в., одними из первых их начали создавать Тредиаковский и Сумароков. Сонеты писали очень многие русские поэты. Известны

книги и циклы сонетов (например, «Сонеты солнца, меда и луны» Бальмонта, «Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» Северянина). Приведем сонет из северянинских «Медальонов»:

Бунин

В его стихах — веселая капель, (а)
Откосы гор, блестящие слюдою, (б)
И спетая березой молодою (б)
Песнь солнышку. И вешних вод купель. (а)

Прозрачен стих, как северный апрель, (а)
То он бежит проточною водою, (б)
То теплится студеною звездою, (б)
В нем есть какой-то бодрый, трезвый хмель. (а)

Уют усадеб в пору листопада, (в)
Благая одиночества отрада, (в)
Ружье. Собака. Серая Ока. (г)

Душа и воздух скованы в кристалле. (д)
Камин. Вино. Перо из мягкой стали. (д)
По отчужденной женщине тоска. (г)

Для «Евгения Онегина» Пушкин разработал четырнадцатистрочную строфу с порядком рифм *абабввггдееджж*. Рифмы *а, в, д* — женские; *б, г, е, ж* — мужские. Это — **онегинская строфа**. Онегинская строфа прекрасно приспособлена для стихотворного повествования, а в нужных случаях — и для описания и рассуждения. Онегинской строфой Лермонтов написал поэму «Тамбовская казначейша». Приведем посвящение этой поэмы:

Пускай слыву я старовером, (а)
Мне все равно — я даже рад: (б)
Пишу Онегина размером; (а)
Пою, друзья, на старый лад. (б)
Прошу послушать эту сказку! (в)
Ее нежданную развязку (в)
Одобрите, быть может, вы. (г)
Склоненьем легким головы, (г)
Обычай древний наблюдая, (д)

Мы благодетельным вином	(е)
Стихи негладкие запьем,	(е)
И побегут они, хромая,	(д)
За мирною своей семьей	(ж)
К реке забвенья на покой.	(ж)

Мы рассмотрели наиболее распространенные в русском стихосложении строфы, представляющие, так сказать, готовые формы, которыми может воспользоваться поэт. Но поэты могут создавать и любые другие строфы, которые отвечают их художественным замыслам. Такова, например, приводившаяся выше шестистрочная строфа стихотворения Пушкина «Обвал». Или шестистрочная строфа в известном стихотворении И. Бунина «Одиночество» — с другим стихотворным размером и другим порядком рифм:

И ветер, и дождик, и мгла
 Над холодной пустыней воды.
 Здесь жизнь до весны умерла,
 До весны опустели сады.
 Я на даче один. Мне темно
 За мольбертом, и дует в окно.

Возможности создания новых, «индивидуальных» строф очень велики. Вместе с тем стихотворное произведение не обязательно должно делиться на строфы.

Например, стихотворение Пушкина «Зима. Что делать нам в деревне?...», хотя и имеет последовательно чередующиеся парные женские и мужские рифмы, на двустопия не делится, что подчеркивается многочисленными переносами:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю
 Слугу, несущего мне утром чашку чаю,
 Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?
 Пороша есть иль нет? и можно ли постель
 Покинуть для седла, иль лучше до обеда
 Вozиться с старыми журналами соседа?..

Стихотворные произведения, не делящиеся на строфы, называют астрофическими (греч. *astrophos* — бесстрофный). Если в лирических стихотворениях астрофичность скорее исключение, чем пра-

В. В. МАЯКОВСКИЙ.

А. Блоку

13 марта 1928 г.

принимая

в дарственную рукопись

к своему

ОБЛАКО В ШТАНАХ.

ТЕТРАПТИХ.

Поэма В. В. Маяковского «Облако в штанах» с дарственной
надписью А. А. Блоку

вило, то в поэмах она встречается нередко. Таковы, например, поэмы Пушкина, кроме «Домика в Коломне», написанного октавами.

§ 112. Акцентный стих и свободный стих. Заканчивая наш краткий разговор о русском стихосложении, вернемся к упомянутым в начале этой главы «чистотоническому», или акцѣнтному, стиху (который называют также ударником) и свободному стиху. Они, хотя и уступают по распространенности силлабо-тоническим стихам, занимают в русском стихосложении твердое место. Акцентный стих и свободный стих особенно развивались в начале XX в.

Акцентный стих, как уже отмечалось, организуется равным или приблизительно равным (говорят еще и так: относительно выравненным) количеством сильных ударений в строке. На протяжении стихотворного произведения обычно преобладает какое-то определенное количество сильных ударений в строке (чаще от двух до шести), а отступления от этого количества в большую или меньшую сторону придают разнообразие ритму. Общеизвестно, что Маяковский предпочитал силлабо-тоническому акцентный стих и активно его разрабатывал. В отрывке из стихотворения «Сергею Есенину» преобладают строки с четырьмя главными ударениями:

Почему?

Зачем?

Недоумение смяло.

Критики бормочут:

— Этому вина

то...

да се...

а главное,

что смычки мало,

в результате

много пива и вина.—

Дескать,

заменить бы вам

богему

классом,

класс влиял на вас,

и было б не до драк.

но-синтаксическую однородность строк. Деление на строки с соблюдением четкой паузы после каждой строки — основной признак свободного стиха. Свободный стих не всегда просто отличить от безрифменного акцентного стиха, с одной стороны, и от прозы — с другой. Всеми признанный и прекрасный пример свободного стиха — стихотворение Блока:

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

.....
Я рассердился больше всего на то,
Что целовались не мы, а голуби,
И что прошли времена Паоло и Франчески.

Наш краткий обзор не исчерпывает всех стиховедческих понятий и категорий, но дает представление о наиболее значимых из них, а главное — показывает, сколь разнообразны и богаты возможности создания русского стихотворного произведения — и в области систем стихосложения, и в области размеров силлабо-тонического стиха, и в области рифм, и в области строфики.



Вопросы и задания



1. Назовите основные системы стихосложения.
2. Каковы главные особенности русского народного стиха?
3. Каковы главные особенности силлабо-тонического стихосложения?
4. Какие стопы употребляются в силлабо-тоническом стихосложении? Чем определяется размер стиха?
5. Дайте определение рифмы и назовите главные виды рифм. Приведите примеры.
6. Дайте определение строфы и назовите главные виды строф. Приведите примеры.
7. Что такое акцентный стих и свободный стих?

ПРОИЗВЕДЕНИЕ СЛОВЕСНОСТИ

Глава 6. Роды и виды произведений словесности

§ 113. **Нехудожественные и художественные произведения словесности.** Когда заходит речь о произведениях словесности, то мы прежде всего представляем себе произведения художественной, или, как говорили в прежние времена, изящной словесности. Это естественно. Ведь в школе, на уроках литературы (которые, надеемся, в ближайшее время вновь будут называться более правильно, как в прошлом, — уроками изящной словесности) мы изучаем главным образом художественную словесность. И книги, которые мы читаем, в большинстве своем художественные. Но ведь есть и учебники, и книги, и статьи по различным отраслям знаний, по вопросам социологии, политики, экономики, есть жизнеописания выдающихся людей, есть газетные и журнальные публикации и многие другие словесные произведения, которые к художественным не относятся. Однако в широком смысле это тоже словесность, литература. Постоянно употребляются такие выражения, как *учебная литература, научная литература, политическая литература* и т. п. В широком смысле всякое про-

изведение, материалом которого служит язык, слово, есть произведение словесности, даже если оно преследует не только художественные, но и «практические» цели.

Мы уже говорили, что наш учебник посвящен главным образом художественной словесности. Но не будем забывать, что есть и другая, нехудожественная («практическая», как ее иногда называют) словесность. Тем более что между художественной и нехудожественной словесностью нет резкой границы и они в той или иной мере влияют друг на друга. Четко определить произведение словесности как художественное или нехудожественное не всегда просто. Например, существует понятие «художественная биография». Стало быть, есть биография нехудожественная. В чем между ними разница? Какой главный, определяющий признак отличает художественное произведение от нехудожественного? Может быть, есть темы художественные и нехудожественные? Скажем, любовь и прошедшая юность — темы художественные, а философия и экономика — нехудожественные? Но это не так. В. Г. Белинский хорошо объяснил, что разница между художественными и нехудожественными произведениями заключается не в тематике, а в способе отображения действительности: «Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят они об одном и том же. Политэконом, вооружась статистическими числами, доказывает, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось или много ухудшилось вследствие таких-то и таких-то причин. Поэт, вооружась живым и ярким изображением действительности, показывает в верной картине, действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно много улучшилось или ухудшилось от таких-то и таких-то причин. Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают, только один логическими доводами, другой — картинами».

В общеискусствоведческом плане художественность связывается с образом и главной отличительной чертой художественного произведения призна-

ется образность. Образ при этом понимается как обобщенное отражение действительности в конкретном, индивидуальном явлении, характеризующееся единством смысловой и эмоционально-экспрессивной сторон. В словесности образ создается с помощью слова. Разговор на тему «Слово и образ» у нас еще впереди, а пока ограничимся замечанием, что в словесности образ возникает и как результат специальных приемов использования слова (см. главу 4 «Средства художественной изобразительности»), и как результат «приращений» в значениях и эмоционально-экспрессивной окраске слов.

Существенным признаком художественности является и совершенство формы. В словесности это полное проявление всех положительных качеств словесного выражения, о которых мы говорили в главе 3. Недаром же художественную словесность называли изящной словесностью — ведь первоначальное значение слова *изящный* — «избранный, лучший». Многие писатели настойчиво подчеркивали, что в произведениях художественной словесности язык должен быть безупречен. Известно высказывание Л. Н. Толстого, что художественный текст отличает «единственно нужное размещение единственно нужных слов». Об этом же писал и Н. Г. Чернышевский: «Художественность состоит в том, чтобы каждое слово было не только у места, — чтобы оно было необходимо, неизбежно и чтоб как можно было меньше слов. Без сжатости нет художественности». Но безупречное словесное выражение, когда каждое слово точно выбрано и точно поставлено на свое место, может (и должно!) быть и в произведениях нехудожественной словесности. Еще в 1835 г. М. Л. Магницкий (1778—1855), государственный деятель первой половины XIX в., подчеркивал в интереснейшей книге «Краткое руководство к деловой и государственной словесности для чиновников, поступающих на службу», что главные свойства хорошего «служебного слога суть: правильность языка, точность, краткость, благородная простота и нужная в разных случаях сила». Нетрудно увидеть, что М. Магницкий почти в точности говорит о тех требованиях, которые предъявлял Пушкин к художественной

прозе. Так что совершенство языка само по себе не отличает произведений словесности художественной от произведений словесности нехудожественной, но является необходимым качеством подлинно художественного произведения. Плохой язык наносит художественности непоправимый ущерб.

§ 114. Виды нехудожественных произведений словесности. Прежде чем перейти к основному содержанию этой главы — описанию родов и видов произведений художественной словесности — назовем основные виды, или жанры (франц. *genre* — род, вид), произведений словесности нехудожественной. Начнем с наиболее далеких от художественности и будем двигаться по направлению к тем, которые сближаются с жанрами художественными.

Произведения нехудожественной словесности могут быть сгруппированы по их отношению к тем же областям человеческой деятельности, по отношению к которым выделяются разновидности употребления литературного языка, называемые функциональными стилями (см. § 37—39).

Произведения, относящиеся к официально-деловой области, можно условно разделить на три группы: законодательные, дипломатические и административно-канцелярские. К законодательным относятся: закон, указ, гражданские и уголовные акты, уставы. К дипломатическим — договор, соглашение, коммюнике (франц. *communiqué* — официальное правительственное сообщение о международных переговорах и соглашениях, а также о важных событиях внутри страны), конвенция (лат. *conventio* — договор, соглашение; международный договор, соглашение по какому-либо специальному вопросу, например *конвенция об охране авторских прав*), меморандум (лат. *memorandum* — что надо помнить; документ, детально излагающий существо вопросов, являющихся предметом дипломатической переписки), нота (лат. *nota* — знак, замечание; официальное дипломатическое письменное обращение одного правительства к другому). К административно-канцелярским — распоряжение, приказ, акт (лат. *actus* — постановление, документ, имею-

щие юридическое значение), заявление, объяснительная записка, автобиография, доверенность, расписка.

Произведения, относящиеся к области науки, также можно разделить на три группы: «собственно научные», учебные и научно-популярные. В «собственно научной» группе можно, в свою очередь, выделить «первичные жанры», т. е. сочинения, в которых непосредственно излагаются научные наблюдения и выводы, и «вторичные жанры», т. е. сочинения, в которых обобщаются и излагаются научные труды, относящиеся к «первичным жанрам». К «первичным жанрам» принадлежат: монография (греч. *monos* — один, единый + *graphō* — пишу; научный труд, в котором углубленно разрабатывается одна тема, ограниченный круг вопросов), статья, научный доклад, диссертация (лат. *dissertatio* — рассуждение, исследование; научный труд, представляемый на соискание ученой степени). К «вторичным жанрам» относятся: реферат (лат. *referre* — докладывать, сообщать; изложение содержания научной работы или доклад на определенную тему, включающий обзор соответствующих научных трудов), аннотация (лат. *annotatio* — примечание, пометка; краткая характеристика книги, статьи). Учебные произведения — это прежде всего учебники и различные учебные книги. К ним можно присоединить и лекции, произнесенные в аудитории или написанные и изданные. Научно-популярные произведения соотносятся, с одной стороны, с жанрами научной, а с другой стороны — с жанрами художественной словесности. Например, главы книги В. В. Одинцова «Лингвистические парадоксы» (М., 1976) соотносимы и со статьями, и с рассказами.

Произведения, относящиеся к области насущных социальных вопросов, обобщенно называемые публицистикой (лат. *publicus* — общественный), можно подразделить на аналитико-обобщающие и конкретизированные. К первым относятся: теоретическая статья, обзор, рецензия (лат. *recensio* — осмотр, исследование; критический разбор какого-либо научного или художественного произведения, кинофильма, спектакля и т. п.), интервью (англ. *inter-*

view — предназначенная для публикации беседа с государственным или каким-либо иным деятелем). Ко вторым — очерк, зарисовка, памфлет (англ. pamphlet — обличительное полемическое сочинение на общественно-политическую тему), фельетон (франц. feuilleton, от feuille — листок; небольшое произведение на злободневную тему, написанное в сатирическом духе).

§ 115. Роды, виды и жанры художественной словесности. Произведения художественной словесности очень многообразны и по выбору изображаемых явлений действительности, и по способам изображения действительности, и по характеру отношения автора к изображаемому, и по преобладанию объективного или субъективного начал в изображении, и по расположению частей (композиции), и по формам словесного выражения, и по многим другим признакам, по которым произведения художественной словесности либо сходятся друг с другом, либо, наоборот, отличаются друг от друга.

Самое общее деление произведений художественной словесности — это деление на роды. Родов насчитывается три: эпос, лирика, драма. Но роды не существуют, так сказать, непосредственно. Они представляют собой совокупность произведений, каждое из которых относится к определенному виду художественной словесности и только через вид принадлежит к тому или иному роду. Вид по отношению к роду — явление более узкое, частное. Следовательно, внутри родов художественной словесности выделяются ее виды. Например, роман — вид эпоса (или эпической словесности, эпических произведений). Виды словесности, в свою очередь, могут подразделяться на жанры, определяемые преимущественно тематикой произведения. Например, роман бытовой, психологический, исторический, научно-фантастический и т. п.

В трактовке понятий «род», «вид», «жанр» художественной словесности, к сожалению (в который уже раз приходится выражать это сожаление!), нет единства. Иногда о жанрах говорят в том смысле, в каком мы говорили о родах художественной словесности. Но в этом случае изложенная нами

точка зрения является более распространенной и авторитетной. Иногда отождествляют вид и жанр. Это бывает довольно часто. Однако понимание жанра (или жанровой формы) как частного проявления вида, пожалуй, все-таки преобладает. Так что в целом изложенное выше соотношение рода — вида — жанра художественной словесности является весьма распространенным и вполне логичным.

Роды, виды и жанры художественной словесности не выступают как нечто застывшее, неподвижное. Они живут, развиваются, видоизменяются. Исторически наиболее устойчивы роды — эпос, лирика, драма. Они сложились в глубокой древности и в процессе развития сохранили свои наиболее характерные черты до сих пор. Виды гораздо более многочисленны и значительно более изменчивы, чем роды художественной словесности. А жанры, в свою очередь, более многочисленны и более изменчивы, чем виды. Изменения в системе род — вид — жанр идут «снизу»: изменения на уровне жанров отражаются на уровне видов, изменения на уровне видов — на уровне родов.

Описание родового, видового и жанрового деления художественной словесности построить непросто, даже если ограничиться только перечислением и кратким определением видов и жанров, образующих эпос, лирику и драму. Трудность состоит в исторической изменчивости родов, видов и жанров художественной словесности и отсутствии четких и непроницаемых границ между ними. Можно, конечно, попытаться построить описание на материале художественной словесности (в нашем случае — русской художественной словесности) сегодняшнего дня. Но ведь мы читаем и изучаем и словесность прошлого, которая, кстати сказать, изучена полнее и глубже, чем словесность современная. Поэтому в предлагаемой ниже краткой характеристике эпоса, лирики и драмы и их основных видов (прежде всего именно видов) и жанров мы будем исходить из наиболее общих, установившихся традиционных толкований, добавляя к ним в наиболее важных случаях замечания о главных тенденциях исторического развития интересующих нас явлений.

§ 116. Эпос. Эпос (греч. *epos* — слово, речь, рассказ) — род художественной словесности, основными признаками которого считаются изображение событий, внешних по отношению к автору, и повествование как типичная форма словесного выражения. Обычно отмечается и объективный характер изображения действительности в эпосе. Однако положения об объективности изображения и об описании событий, внешних по отношению к автору (т. е. положения об отстраненности автора от изображаемого), нуждаются в уточнениях. Эти положения справедливы в смысле противопоставления эпоса (повествующего о событиях, людях, явлениях действительности в их сложном и многообразном взаимодействии, которые могут быть представлены как существующие объективно, независимо от автора) и лирики (непосредственно выражающей авторские, субъективные мысли, чувства, переживания). Что же касается содержания и построения самих эпических произведений, то объективность изображения и отстраненность автора от изображаемого весьма условна даже в тех произведениях, где автор подчеркнуто незаметен. Ведь и здесь именно автор определяет, о чем рассказать, каких людей изобразить и какими их изобразить, о каких явлениях жизни написать подробно, а о каких умолчать, какие выбрать средства и формы словесного выражения и т. п. (об этом еще будет разговор в последующих главах). Словом, субъективное авторское начало в той или иной мере всегда присутствует в эпосе, и по мере движения к современности роль этого начала возрастает, оно становится более открытым.

Итак, основными признаками эпоса как рода художественной словесности выступают события, действия как предмет изображения (иначе говоря — событийность) и повествование как типичная форма словесного выражения. Подчеркнем, что повествование выступает как типичная, но отнюдь не единственная форма словесного выражения в эпосе. В эпических произведениях, особенно крупных, присутствуют и описания, и рассуждения, и лирические отступления (что связывает эпос с лирикой), и диалоги (что связывает эпос с драмой).

Эпические произведения создаются как в прозаической, так и в стихотворной форме. В народной и книжной словесности есть свои виды эпических произведений.

Надо сказать, что термин «эпос» употребляется не только для обозначения рода художественной словесности, но и в более узком смысле: эпосом называют также народные героико-патриотические сказания и песни с исторической основой, объединенные в одно большое произведение (как, например, древнегреческая «Илиада») или образующие циклы (греч. *kuklos* — круг) произведений, связанных общими героями и тематикой (как, например, русские былины).

После этих общих замечаний обратимся к краткому описанию видов эпоса как рода народной и книжной художественной словесности.

§ 117. Виды народной эпической словесности: сказка, миф, легенда (сказание), былина, историческая песня, духовный стих, пословица, загадка. Сказка — один из древнейших видов народной словесности, повествование (как правило, прозаическое) о вымышленных, нередко фантастических событиях. По тематике сказки делятся на волшебные, бытовые и сказки о животных. По характеру отношения к изображаемому сказки могут быть юмористическими и сатирическими. К сказке как виду словесного творчества нередко обращались и обращаются писатели, которые широко используют народные сказочные образы, темы и сюжеты, пересказывают и литературно обрабатывают сказки, созданные народом (А. Н. Толстой. Русские народные сказки; А. Платонов. Волшебное кольцо. Русские сказки). Известно восторженное отношение Пушкина к русским народным сказкам: «Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма». В языке сказок Пушкин видел животворный источник обогащения русского литературного языка: «Читайте простонародные сказки, молодые писатели, — чтоб видеть свойства русского языка»; «Изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка». Многие писатели, сохраняя приемы народных ска-

зок, создают оригинальные произведения — литературные сказки.

Литературные сказки нередко бывают стихотворными, что в устном народном творчестве встречается редко. Стихами написана знаменитая сказка «Конек-Горбунок» П. П. Ершова (1815—1869), стихами написаны сказки Пушкина. Сюжеты и образы литературных сказок черпаются не только из русского фольклора, но и из фольклора других народов (например, сказки Пушкина «Жених», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о золотом петушке»). Писатели могут создавать и свои сказочные сюжеты. В сказках, созданных писателем, явно различим его голос, его интонации (сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина, О. Форш, В. П. Катаева, В. А. Каверина, К. Г. Паустовского).

Миф (греч. *mythos* — слово, речь) — также очень древний вид народной словесности, повествование о богах, демонах, духах, героях, отражающее давние, донаучные фантастические представления людей о мироздании, явлениях природы, человеческом бытии. В отличие от сказки миф всегда объясняет (конечно, в соответствии с представлениями, которые существовали на заре развития человеческого общества) явление, событие, о которых рассказывается. Например, древнегреческий миф о Прометее объясняет появление огня у людей. К сожалению, о древнерусских мифах мы знаем очень мало, но отдельные их образы отразились в сказках, былинах и произведениях книжной словесности (например, в «Слове о полку Игореве»: *Див кличет верху древа, ветри Стрибожи внуци, встала обида в силах Даждьбожа внука*).

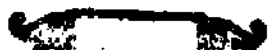
Легенда (лат. *legenda* — то, что следует прочесть), или сказание, — повествование, основанное на действительном или воспринимаемом как действительное событии, но «украшенное» вымышленными, фантастическими, чудесными подробностями. По тематике различаются легенды исторические, религиозные, демонологические, бытовые и др. Больше фантастического и чудесного содержится в легендах демонологических и религиозных. Исторические легенды могут быть (по крайней мере, в своей событийной основе) близки

к действительности. Ряд древнерусских легенд отражен в «Повести временных лет»: об основании Киева, о смерти князя Олега, о смерти князя Игоря и мести Ольги, о Белгородском киселе и др. Легенда о смерти Олега послужила основой «Песни о вещем Олеге» Пушкина.

Былина, или старина, — стихотворное сказание о богатырях, народных героях и исторических событиях Древней Руси (IX—XIII вв.). Былинный стих (см. § 107) неразрывно связан с напевом, мелодией, поскольку былины исполнялись нараспев, под аккомпанемент гуслей. В былинах реальность сочетается с фантазией. Фантастические образы связаны с древнейшими мифами. Былины проникнуты идеей любви к отечеству и служения ему. В образах русских богатырей и других народных героев воплотились народные идеалы силы и добра, храбрости и справедливости, мужества и благородства. Былины прославляют добросовестный труд — будь то труд богатыря — защитника отечества или труд земледельца — кормильца отечества. Былины, как уже упоминалось, образуют русский героико-патриотический эпос.

Историческая песня отличается от былины тем, что посвящается конкретным историческим лицам (Ивану Грозному, царевичу Дмитрию, Петру I, Суворову, Разину, Пугачеву и др.) и реальным историческим событиям (Куликовская битва, сражение под Полтавой, осада Севастополя и др.). Исторические песни стали складываться позже былины (с XIII в.) и дожили до Нового времени. Стих исторических песен разнообразен (см. § 107). Имея вполне достоверную историческую основу, исторические песни не всегда точны в подробностях, в объяснении изображаемых событий. Это естественно для художественных произведений. В качестве примера исторической песни приведем песню об убийстве царевича Дмитрия:

В восьмом году в восьмой тысяче
В нынешнем народе правда вывелась,
Вселилось в народ лукавство великое.
Не лютая змея возвевалась,
Возвевалось лукавство великое.



упало лукавство не на воду и не на землю —
упало лукавство царю Дмитрию на белу грудь.
убили же царя Дмитрия в гулянье, на игрищах,
убил же его Гришка Расстриженный,
убивши его, сам на царство сел.
И не сколько царил — столько семь годов.

Духовный стих, как показывает само название, — это народный стих (по объему иногда приближающийся к поэме) на религиозные и нравственные темы. Духовные стихи распевались бродячими певцами (каликами переходными — так называли в старину странников-слепцов, паломников, певших духовные стихи; само имя *калик* происходит от названия обуви средневековых странников — лат. *caliga*, *caligae*). По словам Ф. И. Буслаева, духовные стихи «пришлись по вкусу всему русскому народу и вошли в общую сокровищницу его религиозной, христианской поэзии, которою он переводит на понятный для себя язык священную историю и церковные предания». Помните, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, в главе «Клин», слепой старик поет духовный стих «Алексей Божий человек» и народ слушает его с глубоким вниманием и волнением? Кроме «Алексея Божьего человека», были широко распространены духовные стихи об Иосифе прекрасном, о Егории храбром, «Голубиная книга» и др. В качестве примера приведем небольшой духовный стих «Плач земли»:

Растужилась, расплакалась матушка сыра земля
Перед Господом Богом:
«Тяжел-то мне, тяжел, Господи, вольный свет!
Тяжело — много грешников, более беззаконников!»
Речет же сам Господь сырой земле:
«Потерпи же ты, матушка сыра земля!
Потерпи же ты несколько времечка, сыра земля!
С чистым покаянием
Ежели придут, прибавлю я им свету вольного,
Царство Небесное;
Ежели не придут ко мне, к Богу,
Убавлю я им свету вольного,
Прибавлю я им муки вечная,
Поморю я их голодом голодным!»

К эпическому роду народной словесности принадлежат также два вида очень кратких, но значительных по содержанию произведений — пословицы и загадки.

Пословица — краткое, ритмически организованное и нередко рифмованное изречение назидательного, поучительного характера, заключающее в конкретных образах обобщенный смысл: *В ти-
хом омуте черти водятся; Готовь сани летом,
а телегу зимой; Чай пить — не дрова рубить; На-
родное горе что бездонное море; От худого семени
не жди хорошего племени* и многие другие. Пословиц много, они охватывают все стороны жизни народа, отражают народные представления о природе, о Родине, о труде, о семье, о нравственности, об уме и глупости, о добре и зле и т. д. В пословицах всегда можно найти бесполезный совет, как поступить в том или ином случае.

Загадка, подобно пословице, краткое, ритмически организованное и нередко рифмованное изречение, но, в отличие от пословицы, заключающее в себе не поучение, а иносказание, описание явления или предмета через образы, имеющие с ним иногда лишь отдаленное, иногда более или менее близкое сходство. Загадки требуют разгадок: *Заря-
заряница, красная девица, по полю ходила, ключи
обронила, месяц видел, солнце скрыло (Роса); Рас-
стелю рогожку, насыплю горошку, положу хлеба
краюшку (Небо, звезды, месяц); Скатерть бела
весь свет одела (Снег)*. Загадки, как и пословицы, многочисленны и разнообразны по тематике. Ф. И. Буслаев отметил большую роль загадок в обучении и воспитании: «При помощи загадок учили мудрости, при их помощи и испытывали человеческую мудрость».

Образы народной эпической словесности послужили источником многих произведений изобразительного искусства. Их создавали художники разных школ, разных направлений. Вспомните репродукции картин, иллюстрации известных отечественных художников, воссоздающих образы русских богатырей, помещенные в учебниках по русской словесности для 5—9 классов.

§ 118. Виды книжной эпической словесности: роман, повесть, житие, повесть-биография, повесть-автобиография, мемуары, поэма, рассказ (новелла), баллада, очерк, басня, анекдот. Виды книжной эпической словесности принято по объему подразделять на крупные (роман), средние (повесть, житие, поэма), малые (рассказ, или новелла, баллада, очерк) и самые малые (басня, анекдот). Деление это, впрочем, весьма условно, так как объемом произведения любого вида и жанра не имеет строго очерченных пределов.

Роман (франц. roman, от conte roman — рассказ на романском языке, т. е. рассказ на одном из живых романских языков, а не на латыни, на которой в Западной Европе обычно писали книги в Средние века) — наиболее сложный по строению и значительный по объему вид эпической словесности. Сравнительно с другими видами эпоса в романе больше действующих лиц, больше линий взаимосвязей между ними, больше событий, важных для героев, определяющих их судьбу. Время действия в романе значительно, а если оно относительно невелико, то насыщено внешними происшествиями или внутренними конфликтами или тем и другим вместе. События в романе описываются не обязательно в хронологической последовательности, действие может не только двигаться вперед, но и переноситься в разные моменты прошлого (а иногда и будущего) и вновь возвращаться в основной временной план повествования. Пространство, на котором происходят события романа, может быть очень широким, действие может переноситься с места на место. При определяющей роли повествования в романе, как правило, немало места отводится описаниям и рассуждениям; воспроизводятся диалоги действующих лиц; могут быть лирические отступления. Повествование в романе может вестись с разных «точек зрения»: автора, рассказчика, персонажа. Смена «точек зрения» способствует глубокому и всестороннему изображению действительности. Роман дает развернутую, со многими подробностями, картину жизни героев на фоне жизни всего общества изображаемого времени.

Если роман отличается особенно большим количеством действующих лиц и сложным переплетением их судеб, если в основу романа положены события, особо важные для истории народа и раскрываемые во многих частных, конкретных эпизодах жизни героев, если действие романа охватывает значительный период времени и происходит на обширном пространстве, если, как следствие этого, роман особенно велик по объему и сложен по построению, то такой роман называется роман-эпопея или просто эпопея (греч. *εποποιία* — собрание сказаний). Эпопеями можно назвать романы «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Емельян Пугачев» В. Я. Шишкова и др.

Как уже упоминалось, романы тематически очень разнообразны; роман как вид эпоса конкретно предстает в таких жанрах, как социально-психологический роман, бытовой роман, исторический роман, научно-фантастический роман и т. п.

Роман, как правило, пишется прозой, но может быть и роман в стихах. Классический образец — «Евгений Онегин» Пушкина. Как незаконченный роман в стихах можно рассматривать «Возмездие» Блока.

Повесть отличается от романа меньшим количеством героев, описываемых событий; действие повести по сравнению с действием романа более ограничено во времени и пространстве. Поэтому повесть, как правило, короче романа. Но повести, как и роману, свойственны различные формы словесного выражения, переход с одной «точки зрения» на другую, перемещения времени и места действия и т. д. Тематически повести столь же многообразны, как и романы. Границы, четко отделяющей повесть от романа, нет. Например, «Рудин» был задуман Тургеневым как повесть и первоначально был опубликован с подзаголовком «Повесть», но впоследствии самим автором был определен как роман.

Житие — вид эпической словесности, в наши дни ограниченный религиозной сферой, но в былые времена очень распространенный и любимый читающими людьми на Руси. Жития, житийная словесность, или агиография (греч. *hágios* — свя-

той + graphō), — это жизнеописания людей, причисленных церковью к лику святых. В построении и содержании житий было много условностей, обих мест: будущий святой (или святая) рождался от добродетельных и благочестивых родителей, с детства отличался любовью к Богу, много молился, преодолевал дьявольские искушения, удалялся от всего мирского, творил чудеса, нередко претерпевал мучения от врагов христианства и принимал мученическую смерть. Но поскольку к лику святых причислялись реальные люди, в их жизнеописания попадали и вполне достоверные события, те или иные подробности жизни, вырисовывались живые черты характера. Ближе к нашему времени иногда стало получаться так, что, задумав написать житие, автор создавал, по существу, повесть-биографию, хотя и снабжал ее перечисленными выше обязательными признаками жития. Такова, например, «Повесть об Ульянии Осоргиной», написанная в 20—30-е гг. XVII в. ее сыном Дружиной Осоргиным. А знаменитое «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» (1672—1676) справедливо считается первой русской художественной автобиографией.

Жития, таким образом, долгое время не только были авторитетным и популярным видом словесности, но и послужили в определенной мере историческим истоком таких современных жанров, как повесть-биография и повесть-автобиография.

Повесть-биография, обладая основными признаками художественной повести, посвящается не вымышленному, а реальному лицу и его реальному окружению. В повести-биографии сочетаются черты художественной (образность) и научной (историческая достоверность фактов) словесности. Прекрасные образцы повестей-биографий создали В. Б. Шкловский («Краткая, но достоверная повесть о дворянине Болотове», «Марко Поло», «Минин и Пожарский», «Повесть о художнике Федотове»), К. Г. Паустовский («Орест Кипренский», «Исаак Левитан», «Тарас Шевченко»). Художественная биография может быть значительной по объему, охвату событий и кругу изображаемых людей. Тогда она соотносительна уже не с повестью,

а с романом. Известны романы-биографии Ю. Н. Тынянова: «Кюхля» (о Кюхельбекере), «Смерть Вазир-Мухтара» (о Грибоедове), «Пушкин».

Повесть-автобиография — художественное повествование автора о собственной жизни и людях, с которыми свела его жизнь. Понятно, что, если автору есть что рассказать, его повествование может вылиться в глубокое и разностороннее изображение эпохи. Примером может служить «Повесть о жизни» Паустовского. Она соотносима не только с романом, но и с романом-эпопеей.

Повести-автобиографии, а также дневники, записки, в которых идет речь о реальных людях и событиях, обобщенно называются мемуарами (франц. *mémoire*, от лат. *memoria* — память, воспоминания).

Рассказывая о событиях своей жизни, автор может и себя, и своих родственников, знакомых изобразить под вымышленными именами, что дает ему возможность и в описании событий не быть документально точным. В этих случаях говорят обычно не о повестях-автобиографиях, а об автобиографических повестях (например, «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого). Автобиографическими могут быть и другие виды и жанры эпической словесности.

Поэма (греч. *poiēma* — создание, творение), говоря несколько упрощенно, — это повесть в стихах. В основе поэмы лежит повествование о событии или событиях, по мере развертывания которого создаются образы главных и второстепенных персонажей, что и делает поэму видом эпической словесности. Однако в поэме в большей или меньшей степени всегда присутствует открытая субъективная авторская оценка изображаемого, непосредственное выражение авторских чувств и мыслей, иначе говоря, всегда присутствует лирическое начало. Поэтому поэму иногда определяют как вид лироэпической словесности. Что ж, каменной стеной роды словесности друг от друга не отгорожены, и поэмы в смысле соотношения в них признаков эпоса и лирики могут быть очень разнообразны. Например, «Граф Нулин» или «Домик в Коломне» Пушкина,

где на первом плане, безусловно, событие, действие, без особых раздумий можно определить как вид эпической словесности. А вот «Облако в штанах» Маяковского, где события, действия отодвинуты на второй и третий план, а на первом плане — «пожар сердца» лирического героя, можно назвать даже не лироэпической, а просто лирической поэмой.

Рассказ, или новелла (итал. novella — новость), соотносится с повестью приблизительно так же, как повесть с романом. В рассказе, сравнительно с повестью, еще более ограничено количество действующих лиц и событий, сужено время и место действия. Нередко рассказ содержит повествование об одном каком-либо происшествии в жизни героя (или двух, трех героев), которое случилось в очень короткое время в одном каком-то месте. Например, действие рассказа Чехова «Толстый и тонкий» происходит в течение нескольких минут «на вокзале Николаевской железной дороги». Главных действующих лиц всего двое: толстый и тонкий. И еще два второстепенных: сын и жена тонкого. Но рассказы могут быть и более объемными и сложными, приближающимися по охвату явлений действительности, количеству действующих лиц, характеру изображаемых событий и другим признакам к повести. Как нет резкой границы между повестью и романом, так нет резкой границы между рассказом и повестью.

Баллада (от итал. ballare — плясать) — рассказ в стихах, стихотворное повествование о каком-либо событии, случае. Прекрасные баллады на исторические темы писал А. К. Толстой, особенно известна его баллада «Василий Шибанов». В свое время большой успех имели «Баллада о гвоздях» и «Баллада о синем пакете» Н. Тихонова. Знаменитая «Гренада» М. Светлова — тоже баллада. Любил и отлично писал стихотворные повествования А. Твардовский — и в юмористическом, и в героическом, и в психологическом ключе («Как Данила помирал», «Рассказ танкиста», «Баллада о товарище» и др.).

Очерк. Мы уже упоминали очерк как вид публицистической словесности. Но очерк может быть

и художественным. От публицистического очерка он отличается образностью изложения, а от рассказа тем, что повествует не о вымышленных, а о реальных лицах и событиях. По объему и построению очерк можно соотнести не только с рассказом, но и с повестью.

Басня — короткий рассказ, заканчивающийся нравоучительным выводом — моралью. Иногда мораль предшествует рассказу (например, в басне Крылова «Волк и Ягненок»). Рассказ в басне ведется, как правило, в иносказательной форме; действующими лицами чаще всего выступают аллегорические животные, но могут выступать и люди (например, в басне Крылова «Демьянова уха»). Русские басни пишутся преимущественно вольным стихом (см. § 109), хотя могут быть и прозаическими. Легендарный древнегреческий баснописец Эзоп, родоначальник этого вида эпоса, писал прозой.

Анекдот (греч. *anekdotos* — неизданный). Этот термин мы воспринимаем прежде всего как обозначение короткого устного шуточного рассказа с неожиданным, остроумным концом. В этом смысле анекдот — вид фольклора, народной словесности. Но анекдот — это и один из видов книжной эпической словесности. Впервые анекдотами называли описанные византийским историком Прокопием Кесарийским в «Тайной истории» (VI в.) случаи из частной жизни императора Юстиниана и его придворных. С тех пор название «анекдот» стало применяться к коротким рассказам об остроумных высказываниях и находчивых ответах исторических лиц, о поучительных или забавных происшествиях из их жизни. Анекдоты о русских деятелях XVIII в. постоянно собирал и записывал Пушкин. Именно по записи Пушкина мы знаем о знаменитом ответе Ломоносова фавориту императрицы Елизаветы:

Шувалов, заспорив однажды с Ломоносовым, сказал ему сердито: «Мы отставим тебя от Академии». — «Нет, — возразил великий человек, — разве Академию отставите от меня».

§ 119. Лирика. Лирика (греч. *lyrikos* — музыкальный, напевный; от *lyra* — древнегреческий

струнный музыкальный инструмент, символ поэтического творчества, вдохновения) — род художественной словесности, основным признаком которого считается изображение духовной жизни человека, мира его идей, чувств, отраженных в душевном состоянии, субъективном переживании какого-то определенного момента. Обычно подчеркивается, что в лирике выражается душевное состояние, переживание поэта как личности, во всем сказывается его индивидуальная оценка, проявляется авторское «я». Иначе говоря, объективности эпоса противопоставляется субъективность лирики. В основе это правильно. Но как нуждается в разъяснении объективный характер эпоса (см. § 116), так нуждается в разъяснении и субъективный характер лирики.

Непосредственное личное, субъективное переживание, выраженное в художественном произведении, сохраняя черты индивидуального, отдельного, в то же время приобретает черты типичного, общего. Выраженное в лирическом произведении чувство находит отклик в чувствах многих людей. Изображение состояния души, переживания приобретает признаки художественного образа, что позволяет говорить об образе-переживании в лирике. Так называемое авторское «я» в лирике нельзя механически отождествлять с личностью поэта, с поэтом во плоти и крови. «Я» в лирике — всегда обобщенный и в большей или меньшей степени отделенный от личности поэта, хотя и порожденный поэтом, образ. При всей субъективности лирики героем лирического произведения выступает не поэт, автор в своей жизненной, так сказать, «бытовой» реальности, а лирический герой — образ, который создается выраженными в произведении переживанием, душевным состоянием, мыслями, чувствами, оценками (к вопросу о лирическом герое мы еще вернемся в главе 10).

Свойственное лирике выражение переживания, душевного состояния, возникшего и протекающего в какой-то короткий промежуток времени, обуславливает относительно небольшой объем лирических произведений.

Для лирики естественна стихотворная форма словесного выражения. Так называемые стихо-

творения в прозе создаются нечасто и не всегда полностью принадлежат лирике. Например, в основном знаменитого тургеневского стихотворения в прозе «Воробей» лежит повествование, рассказ о событии, что является признаком эпоса. Но есть в этом произведении и выражение переживания, эмоциональная оценка происшедшего, что свойственно лирике.

§ 120. Виды народной лирики: песня, частушка. Виды книжной лирики: дума, идиллия, мадригал, ода, послание, эклога, элегия, эпиграмма, эпитафия. Лирика философская, гражданская, пейзажная и любовная. По сравнению с эпосом виды лирики не столь разнообразны, а границы между ними прочерчены еще менее строго.

В народной лирике выделяются два главных вида: песня и частушка. В песне слова и мелодия складываются одновременно. Различаются песни обрядовые и необрядовые. Обрядовые песни связаны с календарными и семейными обрядами. К календарным обрядовым песням относятся колядки (от лат. названия новогоднего праздника — *calendae* или от имени мифического персонажа *Коляда*), масленичные песни, веснянки, семицко-троицкие песни (по названиям праздников: *семи́к* — четверг седьмой недели после Пасхи, *Троица* — пятидесятый день после Пасхи), купальские песни (на Ивана Купала — 24 июня), жнивные песни и др. Обрядовые песни сопровождали и важнейшие семейные события: рождение и крещение ребенка, свадьбу, похороны. Необрядовые народные песни называют также *лирическими*, потому что свойственное лирике изображение переживания, душевного состояния находится в необрядовых песнях на первом плане. Приведем начало одной из известных лирических народных песен:

Ах, кабы на цветы не морозы,
И зимой бы цветы расцветали,
Ох, кабы на меня не кручина,
Ни о чем-то бы я не тужила,
Не сидела бы я подпершия,
Не глядела бы я в чисто поле!

Частушка представляет собой короткую, обычно четырехстрочную, рифмованную песенку, исполняемую в более быстром, частом (отсюда и название) темпе, чем лирическая песня. Частушки в большинстве случаев (по крайней мере, очень часто) создаются в момент исполнения, возникают как импровизация (лат. *improvisus* — неожиданный, внезапный) и предназначаются конкретным слушателям. По тематике и эмоциональной окраске частушки очень разнообразны. Появляясь зачастую как отклик на конкретное событие, единичный случай, частушки в своей совокупности всесторонне отражают духовную и материальную жизнь народа и те оценки (нередко остросатирические), которые дает народ тем или иным явлениям действительности. Примеры частушек:

Как Семеновна
Сидит на лесенке.
Да про Семеновну
Поем-мы песенки.

Пойду плясать,
Головой качну,
Сама карими глазами
Завлекать начну.

Говорят, я боевая,
Боевая не совсем:
Боевая сушит десять,
А по мне страдают семь.

Мой миленочек хорош,
На учителя похож.
А наденет пиджачок —
Настоящий дурачок.

Наша Таня намудрила —
Космонавта закадрила.
А подруга Танина —
Инопланетянина.

Фильм увидела бабуса,
И пропал покой и сон.
— Завтра с дедом разведуся,
Мой кумир — Ален Делон!

Обратившись к главным видам русской книжной лирики, нельзя не упомянуть те из них, которые к нашему времени вышли из употребления, но оставили след, иногда очень заметный, в истории словесности. Не будем рассматривать их происхождение и эволюцию, скажем кратко, что они представляли собой в русской поэзии XVIII—XIX вв.

Дума¹ — стихотворение-размышление на исторические, философские, нравственные и другие темы. Исторические думы писал Рылеев. Приведем начало известной думы «Смерть Ермака»:

Ревела буря, дождь шумел,
Во мраке молнии летали;
Бесперерывно гром гремел,
И ветры в дебрях бушевали...
Ко славе страстию дыша,
В стране суровой и угрюмой,
На диком бреге Иртыша
Сидел Ермак, объятый думой.

Думы писали Кольцов, Лермонтов (*Печально я гляжу на наше поколение...*), Фет.

Идýллия (греч. *eidyllion* — изображение, картинка) — стихотворение, изображающее безмятежную жизнь пастухов и пастушек, земледельцев, рыбаков на лоне прекрасной природы. Типично окончание одной из идиллий Сумарокова:

Пастушки, я позабываю
Часы, как я грустил, стена,
Опять в свирель свою взыграю,
Опять в своих кругах увидите меня.
Как солнечны лучи полдневны
Поспуются за древеса,
И прохладятся жарки небеса,
Воспойте песни здесь, но песни не плачевны,
Уже моя свирель забыла томный глас,
Вспевайте радости и смехи
И всякие в любви утехы,
Которы восхищают вас.

¹ В украинской словесности дума — народная историческая песня.

уже нельзя гласить, пастушки, мне иного,
А радости играть свирель моя готова.

Авторами идиллий были также Княжнин, Жуковский, Гнедич.

Мадригáл (итал. *madrigale*, от позднелат. *matri-sale* — песня на родном языке) — короткое стихотворение, обращенное обычно к женщине и содержащее комплимент, похвалу, лестную оценку. По своему содержанию мадригал противоположен эпиграмме.

Изящные мадригалы создавались уже в конце XVIII в. Вот один из мадригалов Дмитриева:

По чести, от тебя не можно глаз отвести;
Но что к тебе влечет?.. Загадка непонятна!
Ты не красавица, я вижу... а приятна!
Ты б лучше быть могла; но лучше так, как есть.

Мадригалы писали многие поэты, в том числе Пушкин и Лермонтов.

Ода (греч. *ōdē* — песнь) — торжественное стихотворение в честь какого-либо важного события, лица или на особо значительную тему. Оды писались высоким стилем, с обилием тропов и риторических фигур. В России оды писали многие поэты XVIII — начала XIX в. Наиболее прославились как одописцы Ломоносов и Державин.

Приведем три строфы из оды Державина «На смерть князя Мещерского»:

Глагол времен! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает,
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет — и к гробу приближает.
Едва увидел я сей свет,
Уже зубами смерть скрежещет,
Как молнией, косою блещет
И дни мои, как злак, сечет.

.

Сын роскоши, прохлад и нег,
Куда, Мещерский! ты сокрылся?

Оставил ты сей жизни брег,
К брегам ты мертвых удалился;
Здесь персть твоя, а духа нет.
— Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем.
Мы только плачем и взываем:
«О, горе нам, рожденным в свет!»

Утехи, радость и любовь
Где купно с здоровьем блистали,
У всех там цепенеет кровь
И дух мятется от печали.
Где стол был яств, там гроб стоит;
Где пиршеств раздавались лики,
Надгробные там воют клики,
И бледна смерть на всех глядит.

Знаменитую оду революционного содержания — «Вольность» — написал Радищев. Оду с таким же названием создал молодой Пушкин. С революционными одами выступал и Рылеев.

Послание — стихотворное обращение к какому-либо лицу или группе лиц. Тематика и эмоциональная окраска посланий очень разнообразны. Фонвизин написал сатирическое «Послание к слугам моим». Поэты второй половины XVIII — первой половины XIX в. нередко по различным поводам обращались к своим друзьям (а иногда и недругам) в стихах, порой весьма пространных.

Например, «Послание к Дмитриеву в ответ на его стихи, в которых он жалуется на скоротечность счастливой молодости» Карамзина содержит 170 строк! А начинается оно так:

Конечно, так — ты прав, мой друг!
Цвет счастья скоро увядает,
И юность наша есть тот луг,
Где сей красавец расцветает.
Тогда в эфире мы живем
И нектар сладостный прием
Из полной олимпийской чаши;
Но жизни алая весна
Есть миг — увы! пройдет она,
И с нею мысли, чувства наши
Лишатся свежести своей,

Что прежде душу веселило,
К себе с улыбкою манило,
Не мило, скучно будет ей.

Послания писали Батюшков, Жуковский, Дмитриев, Пушкин, Фет и др. Пушкин избавил стихотворные послания от многословия, пустой «красивой» фразеологии, насытил их мыслями, сблизил их язык с разговорным. Это видно уже в раннем (1819) «Послании к кн. Горчакову»:

Питомец мод, большого света друг,
Обычаев блестящий наблюдатель,
Ты мне велишь оставить мирный круг,
Где, красоты беспечный обожатель,
Я провожу незнаемый досуг,
Как ты, мой друг, в неопытные лета,
Опасною прельщенный суетой,
Терял я жизнь, и чувства, и покой,
Но угорел в чаду большого света
И отдохнуть убрался я домой.

.
Не слышу я, бывало, острых слов,
Политики смешного лепетанья,
Не вижу я изношенных глупцов,
Святых невежд, почетных подлецов
И мистики придворного кривлянья.
И ты на миг оставь своих вельмож
И тесный круг друзей моих умножь,
О ты, харит любовник своевольный,
Приятный льстец, язвительный болтун,
По-прежнему остряк небогомольный,
По-прежнему философ и шалун.

Экло́га (греч. eklogē — выбор) — стихотворение, близкое по содержанию к идиллии. Отличается от нее тем, что воспроизводит диалоги персонажей. Первые эклоги на русском языке написал Сумароков. Вот отрывок из его эклоги «Дориза»:

Дориза от себя Дамона посылала,
А, чтобы с ней он был, сама того желала.
Не может утаить любви ея притвор,
И шлет Дамона вон и входит в разговор,

Ни слова из речей его не примечает
И на вопрос его другое отвечает.
«Драгая! не могу в молчании гореть,
И скоро будешь ты мою кончину зреть».
— «Но, ах! Вещаешь ты и громко мне и смело!..
Опомнися, Дамон, какое это дело!
Ну, если кто зайдет, какой явлю я вид,
И, ах, какой тогда ты сделаешь мне стыд?
Не прилагай следов ко мне ты громким гласом
И, что быть хочешь мил, скажи иным мне часом.
В пристойно ль место ты склонять меня зашел!
Такой ли, объявлять любовь, ты час нашел!»
Дамон ответствовал на нежные те пени,
Перед любезной став своею на колени,
Целуя руку ей, приняв тишайший глас:
«Способно место здесь к любви, способен час,
И если сердце мне твое не будет злобно,
Так все нам, что ни есть, любезная, способно».

Элэгия (греч. *elegos* — жалобный напев флейты) — стихотворение, проникнутое настроением задумчивости, мечтательности, грусти, скорби. Расцвет элегии приходится на конец XVIII — начало XIX в. Она заняла в русской поэзии гораздо более прочное место, чем идиллия и эклога. Элегии писали Батюшков, Жуковский, Пушкин, Лермонтов и многие другие поэты.

В начале XIX в. была знаменита элегия Жуковского «Сельское кладбище», которая начинается строфой

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

Название «Элегия» дал одному из своих стихотворений 1830 г. Пушкин:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильнее.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Эпиграмма (греч. epigramma — надпись) — короткое стихотворение, в остроумной форме высмеивающее какое-либо лицо, реже группу лиц или общественное явление. Эмоциональный диапазон эпиграмм очень велик — от гневного обличения до дружеской насмешки. Эпиграмма без особых изменений дожила до наших дней. А первые русские эпиграммы написали Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков.

Эпиграмма Кантемира «Сатирик к читателю»:

Кольнул тя? Молчи, ибо ты не именую.
Воплишь? Не я — ты выдал свою злобу злую.

Эпиграмма Тредиаковского на Сумарокова:

Кто рыж, плешив, мигун, заика и картав,
Не может быть в том никак хороший нрав.

Эпиграмма Сумарокова:

Танцовщик! Ты богат. Профессор! Ты убог.
Конечно, голова в почтенье меньше ног.

Суворов написал такую эпиграмму на князя Потемкина:

Одной рукой он в шахматы играет,
Другой рукою он народы покоряет,
Одной ногой разит он друга и врага,
Другую топчет он вселенны берега.

В начале XX в. появилось много эпиграмм, обличающих общественные, политические явления и события. Например, эпиграмма неизвестного автора «По поводу двух палат в России (посвящается первому Российскому парламенту)» (1906):

Как на рубище заплаты,
Вдруг явились две палаты.
Торжествуй же, храбрый росс!
Только вот один вопрос:
Будет ли ума палата?
Это, кажется, сверх штата.

Очень популярна была эпиграмма Гиляровского на премьеру пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы»:

В России две напасти:
Внизу — власть тьмы,
А наверху — тьма власти.

Эпита́фия (греч. *epitaphios* — надгробный) — стихотворная надгробная надпись или короткое стихотворение, посвященное умершему. Эпитафия может быть условной, т. е. изображать надпись на несуществующей могиле мнимого покойника. Условная эпитафия имеет чаще всего сатирический характер, высмеивает какое-либо конкретное лицо, группу лиц, сословие или типичные общечеловеческие пороки. В качестве примера можно привести «Эпитафию русскому купцу» Н. Ф. Щербины:

С увесистой супружницей своей
Он в бане парился и объедался сыто...
О сколько им обмануто людей
И сколько чаю перепито!

Известны и шуточные эпитафии, посвященные авторами самим себе. Например, «Моя эпитафия» Пушкина, написанная в 1815 г.:

Здесь Пушкин погребен; он с музой молодою,
С любовью, ленью провел веселый век,
Не делал доброго, однако ж был душою,
Ей-Богу, добрый человек.

Перечисленные виды лирики, большинство из которых возникло еще в Древней Греции, развивались в русской поэзии преимущественно в период классицизма и романтизма. Но лирика, с ее бесконечным разнообразием переживаний, тонкими оттенками меняющихся настроений, плохо вписыва-

ется в заранее заданные рамки тех или иных видов. На протяжении XIX в. эти рамки разрушаются. Поэты пишут теперь стихи, стихотворения, не скованные строгими требованиями вида и жанра, в том числе и в тех (довольно редких) случаях, когда в названиях стихотворений появляются слова «дума», «ода» и т. п.

Лирика очень разнообразна по тематике. По этому признаку лирику XIX—XX вв. принято делить на философскую, гражданскую (политическую), пейзажную и любовную. Надо заметить, что эти наименования, как и само тематическое деление лирики, весьма условны. Нельзя ожидать, что, например, философская лирика будет оперировать теми же понятиями и категориями, что и философская наука. К философской лирике можно отнести стихотворения, в которых поэт размышляет о течении и смысле жизни, о смерти и бессмертии, о предназначении человека, о Боге, о добре и зле и т. п. Далее, в философском стихотворении могут присутствовать и другие мотивы — гражданские, любовные, а, допустим, в гражданском стихотворении — мотивы любовные, пейзажные и т. д. Если обратиться к творчеству того или иного поэта, то не всегда можно (и вряд ли нужно) определить однозначно каждое стихотворение как философское или гражданское, пейзажное или любовное. Но в некоторых случаях такое деление более или менее очевидно. Например, стихотворения Пушкина «К Чаадаеву», «Деревня», ода «Вольность» относятся к гражданской (политической) лирике; «Я помню чудное мгновенье...», «Я вас любил...», «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» — к любовной; «Зимнее утро» — к пейзажной; «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Пора, мой друг, пора!..», «Вновь я посетил...» можно отнести к философской лирике.

§ 121. Драма и ее виды: трагедия, комедия, драма в узком смысле слова. Дра́ма (греч. drama — действие) — род художественной словесности, основными признаками которого считаются диалогическая форма и наглядное изображение действия. Если эпос повествует о людях, событиях, в которых

они участвуют, и обстановке, в которой эти события происходят, если лирика выражает переживание человека, то драма показывает события и раскрывает характеры действующих лиц не через авторские оценки, а через их собственные высказывания (диалоги, реплики, монологи) и поступки. Действие в драматическом произведении организуется как происходящее в настоящем времени, как бы перед глазами читателя или зрителя.

Особенность драмы как рода художественной словесности состоит в том, что драматическое произведение (пьеса) предназначается для постановки на сцене и полностью раскрывает свое содержание и особенности формы только в театральном представлении. Впрочем, бывают случаи, когда непонимание пьесы режиссером или его чрезмерные амбиции в сочетании с плохой игрой актеров губят хорошую пьесу. Так или иначе связь драматического произведения словесности с его сценическим воплощением несомненна. В сценическом воплощении пьесы (спектакле) главная роль принадлежит, конечно, слову, тексту пьесы, но словесное искусство выступает в театральной постановке в содружестве с другими видами искусств: живописью и архитектурой (декорации), музыкой, танцами, искусством мимики и жеста и др. Связь с другими видами искусств — это тоже особенность драмы как рода словесности.

Драматические произведения пишутся прозой и стихами.

Главных видов драмы три: трагедия, комедия и драма в узком смысле.

Трагедия (греч. *tragos* — козел + *ōdē*) — драматическое произведение, в основе которого лежит глубокий неразрешимый конфликт, заканчивающийся чаще всего гибелью героя. Типичный конфликт трагедии классицизма — борьба героя между чувством и долгом. Первые русские трагедии создавались в рамках поэтики классицизма, их авторами были А. П. Сумароков, М. М. Херасков, В. А. Озеров, Я. Б. Княжнин. Новым шагом в развитии русской трагедии явились «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина. Лучшие драматурги середины и второй половины XIX в. входят и показывают трагическое в, казалось бы,

обыденных явлениях, семейных конфликтах («Гроза» А. Н. Островского). Гражданская война в России породила трагические конфликты небывалой остроты и силы, которые нашли отражение в драматургии М. А. Булгакова («Дни Турбиных», «Бег»), Вс. В. Вишневского («Оптимистическая трагедия»).

Комедия (греч. *komos* — веселая толпа + *ōdē*) — драматическое произведение, по содержанию противоположное трагедии. Комедия изображает жизненные положения и характеры, вызывающие смех. Если комедия строится преимущественно на смешных ситуациях, положениях, ее называют «комедией положений», если на изображении характеров — «комедией характеров». Четкой границы между этими жанрами комедии, конечно, нет. В жанровом отношении различают также комедии сатирические («Бригадир» и «Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Ревизор» Н. В. Гоголя), «высокие», близкие к драме («Горе от ума» А. С. Грибоедова), лирические («Вишневый сад» А. П. Чехова). Особый жанр развлекательной комедии представляет собой водевиль (франц. *vaudeville* — пьеса бытового содержания с занимательным развитием действия, в которой остроумный диалог чередуется с песенками-куплетами и танцами («Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского).

Дра́ма в узком смысле слова — драматическое произведение с острым, но разрешимым конфликтом, не ведущим к катастрофе. Драма занимает среднее положение между трагедией и комедией, и это делает ее открытой для любой тематики, позволяет сочетать трагическое и комическое. Поэтому драма, которую обычно называют просто пьесой, со второй половины XIX в. стала наиболее распространенным видом драматических произведений. Здесь можно назвать пьесы А. Н. Островского («Доходное место», «Горячее сердце», «Лес», «Волки и овцы», «Бесприданница», «Без вины виноватые» и др.), А. П. Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры»), М. Горького («Мещане», «На дне», «Дачники», «Егор Булычов и другие», «Васса Железнова» и др.), К. А. Тренева («Любовь Яровая»), А. Н. Арбузова («Таня», «Годы странствий», «Иркутская история», «Мой бедный Марат» и др.), В. С. Розова

(«В поисках радости», «Традиционный сбор», «Ситуация», «Вечно живые» и др.) и других драматургов.

§ 122. Связи между родами и видами словесности. Заканчивая наш разговор о родах, видах и жанрах произведений словесности, еще раз отметим, что они не отделены друг от друга непроеходимой стеной. Даже наиболее крупные, общие объединения произведений словесности — роды — имеют между собой связи. Выше мы уже говорили, что в эпосе могут быть элементы лирики и драмы, а такие виды словесности, как поэма и баллада, нередко определяются как лироэпические. Что же касается видов и жанров словесности, то между ними тем более трудно (и вряд ли нужно) устанавливать строгие границы. Роды, виды и жанры словесности — живые, развивающиеся явления. Попытки однозначно определить каждое конкретное произведение с точки зрения его принадлежности к определенному роду, виду и жанру и поместить его на соответствующую «полочку» не всегда могут быть успешными. Однако в своих наиболее типичных проявлениях роды, виды и жанры словесности распознаются достаточно четко.

Вопросы и задания

1. В чем разница между художественными и нехудожественными произведениями словесности? Каковы главные признаки художественности произведения словесности?
2. Назовите главные виды нехудожественных произведений словесности и дайте их характеристику.
3. Назовите роды художественной словесности и дайте их характеристику.
4. Назовите виды народной и книжной эпической словесности и дайте их характеристику.
5. Назовите виды народной и книжной лирики и дайте их характеристику.
6. Назовите основные виды драмы и дайте их характеристику.
7. Расскажите о связях между родами и видами словесности.



§ 123. Текст как явление употребления языка. Мы уже не раз упоминали о тексте. Теперь настало время поговорить о нем более подробно. Слово *текст* (лат. *textum* — ткань; связь, соединение) имеет различные значения. Так, в типографском деле *текст* — это основная, словесная часть печатного набора без рисунков, чертежей, формул и т. п. *Текстом* называют также типографский шрифт, размер которого равен 7,52 мм. Еще одно значение слова *текст* — слова к музыкальному произведению (*текст песни, романса, оперы*).

Но для нас, конечно, наиболее интересно понимание текста в тех отраслях науки, в которых текст выступает как объект специального изучения. В известной статье «О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании» (1931) Л. В. Щерба писал, что на языке лингвистов *тексты* — это «совокупность всего говоримого и понимаемого в определенной конкретной обстановке в ту или другую эпоху жизни данной общественной группы», а «в представлении старого филолога это литература, рукописи, книги». Таким образом, в широком филологическом понимании *текст* — это произведение словесности. Именно в этом смысле понимают филологи текст, когда говорят, что филологии принадлежит весь мир человека, увиденный через текст (см. § 4).

Но возможен и «собственно лингвистический» подход к тексту. При таком подходе предлагаются определения типа: *текст* — когерентная последовательность предложений (лат. *cohaerentia* — сцепление, связь). Есть и еще одна отрасль науки, которая занимается текстом, — *семиотика* (греч. *semeiōtikē* — учение о знаках). Семиотика изучает различные свойства знаковых систем, в число которых, наряду с математической, физической, химической символикой, языками программирования и т. п., включает и «естественный язык», т. е.

язык, который мы называем просто языком, на котором люди говорят и пишут. Семиотику интересуют тексты не только словесные, но и составленные из других знаков. Поэтому для семиотики характерны определения типа: текст — любая семантически организованная последовательность знаков (греч. *sēmantikos* — обозначающий; семантика — смысловая сторона языковых единиц, семантический — смысловой, относящийся к значению).

И «собственно лингвистические», и семиотические определения текста, конечно, правильны, но правильны в очень узком смысле, потому что отражают лишь те признаки текста, которые в первую очередь важны для данных направлений науки. Впрочем, семиотика, если обращается к изучению именно словесного, в частности, художественного текста, в определенной мере расширяет свой взгляд на текст, поскольку сам объект исследования толкает к этому.

Мы, естественно, будем заниматься только словесным текстом, иначе говоря — текстом, созданным средствами «естественного языка», и обратимся к его филологическому толкованию и описанию, но не будем пренебрегать и теми наблюдениями и выводами, которые предлагаются «лингвистикой текста» (т. е. отраслью языкознания с установкой на «собственно лингвистическое» изучение текста) и семиотикой. Сделаем только одну важную оговорку. В некоторых направлениях «лингвистики текста» текст рассматривается как единица языкового строя, более протяженная, чем предложение. Такую точку зрения нельзя назвать даже слишком узкой, потому что следует назвать просто неправильной. Текст — явление, феномен употребления языка (см. § 12—13). Текст возникает как результат употребления языка, и наиболее характерные свойства, признаки текста обусловлены именно этим обстоятельством.

§ 124. Признаки текста. Определение текста. Каковы же признаки текста? Выделяют то большее, то меньшее их количество, но наиболее постоянно отмечают следующие.

Выраженность. Текст всегда выражен в устной или письменной форме. Не выраженного — не произнесенного, не написанного, не напечатанного — текста не может быть. Выраженность как один из главных признаков текста признается всеми научными дисциплинами, изучающими текст. Тем самым признается принадлежность текста к области языкового употребления. Ведь именно в тексте происходит реализация традиций выбора и организации языковых средств в соответствии с условиями языкового общения. И именно будучи явлением языкового употребления, «текст во всей совокупности своих внутренних аспектов и внешних связей» выступает как «исходная реальность филологии» (С. С. Аверинцев).

Отграниченность. Каждый текст, даже самый небольшой, имеет четкие границы — начало и конец. В силу этого каждый конкретный текст отграничен как от всех других текстов, так и от всего того материала словесности, который остался за пределами данного текста.

Связность. Языковые единицы, образующие текст, само собой разумеется, связаны между собой в определенном порядке. Если «традиционная лингвистика» в исследовании связей языковых единиц не выходит за пределы предложения, то «лингвистика текста» уделяет особое внимание способам связи предложений в пределах текста. Эти способы мы рассмотрим несколько позже.

Цельность. Текст в отношении содержания и построения представляет собой единое целое. Когда Г. О. Винокур писал, что предмет стилистики состоит «из соединения отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое», он очень точно определил в этой формулировке и одно из главных качеств текста. Цельность текста важна прежде всего в том отношении, что «отдельные члены языковой структуры», языковые единицы преобразуются в нем, связываются «в одно и качественно новое целое».

Упорядоченность, или структурность (лат. *structura* — расположение, порядок; взаиморасположение и связь составных частей чего-либо). Все языковые единицы, образующие текст, все его

части и все его содержание, смысловые стороны определенным образом упорядочены, организованы. Как именно — об этом поговорим подробнее несколько позже.

А пока отметим, что связность и цельность могут быть включены в более широкое понятие упорядоченности, структурности текста. Тогда из признаков текста, обычно указываемых в специальной литературе, останутся три: **выраженность, отграниченность и упорядоченность, или структурность.**

Однако текст имеет и другие важные признаки, сказать о которых необходимо.

Прежде всего, текст обязательно заключает в себе определенное содержание, или, как сейчас часто говорят, информацию (от лат. *informatio* — представление, понятие о чем-либо). «Ведь в конце концов текст, — как правильно писал В. В. Оudinцов, — создается не для того, чтобы употребить какие-то слова или синтаксические конструкции, а для выражения мыслей, содержания». Итак, тексту свойственна информативность, иными словами, текст заключает в себе определенное содержание. Это, по существу, самый главный признак текста.

Далее, одним из важных признаков текста, хотя и подпадающим под более широкое понятие структурности, но в силу своей значимости заслуживающим быть особо выделенным, является его композиционная завершенность.

Поскольку текст в общепилологическом плане выступает как произведение словесности, он соотносим с жанрами художественной и нехудожественной словесности. Это также один из существенных признаков текста.

Наконец, хотя и не часто, отмечается такой признак текста, как возможность его воспроизведения, или воспроизводимость.

Таким образом, мы назвали семь признаков текста. Повторим их в той последовательности, в которой их удобно будет расположить в определении текста: 1) **выраженность**, 2) **упорядоченность**, 3) **завершенность**, 4) **содержательность**, или **информативность**, 5) **соотносимость с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности**, 6) **отграниченность** и 7) **воспроизводимость**.

Исходя из того, что текст — это всегда некое словесное целое, можно дать такое определение: текст — это выраженное в письменной или устной форме упорядоченное и завершенное словесное целое, заключающее в себе определенное содержание, соотносимое с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, ограниченное от других подобных целых и в случае необходимости воспроизводимое в том же виде.

§ 125. Способы связи частей текста. Способы связи слов в предложении и частей сложного предложения хорошо известны. А как связываются между собой предложения в тексте? Ведь предложения, разделенные точкой, не изолированы друг от друга. Они связаны. Причем связанными могут быть не только предложения, расположенные рядом, но и предложения, отделенные друг от друга одним или несколькими другими предложениями. Способы связи предложений в тексте разными авторами определяются и группируются различно. Но чаще всего эти способы сводятся к двум основным типам: связи путем лексических и грамматических повторов и связи путем семантических соответствий или ассоциаций (лат. *assotiatio* — соединение; в психологии — связь, образующаяся при определенных условиях между ощущениями, восприятиями, представлениями, идеями и т. п.).

Рассмотрим начало рассказа В. И. Белова «На вокзале»:

Зимою не то что летом: вокзалы маленьких станций пустые и чистые. Поездов мало, да и останавливаются они не все. На радость уборщице, никто не сорит шелуху семечек, народу совсем нету. Зал ожидания небольшой и какой-то совсем домашний, даже с котом. Кот еще не очень стар и не спит, потому и крутится на полу, преследуя собственный хвост. Пашка, парень двухметрового роста, в черном полупальто и в черных с галошами валенках, угостил кота рыбной головкой, сказал:

— Жук, ну ты и жук!

Пашка попил из бачка воды. Еще раз перечитал поездное расписание. До поезда оставалось больше двух часов. <...>

И тут как раз вошла маленькая, опрятная, неопределенных лет старушка: Маша Моховка. Она из другого колхоза, Пашка видал ее и раньше. <...>

— Ты чего, из «Победы», что ли?

— С Назаровской, — охотно отзывается собеседница.

Тип связи предложений в этом отрывке — лексический повтор: *зал ожидания... с котом — кот еще не очень стар — Пашка... угостил кота рыбной головкой*. К случаям лексического повтора можно отнести и случаи употребления местоимений-заместителей или синонимов: *Маша Моховка — она — ее — собеседница*.

Кроме лексического повтора, в приведенном отрывке есть и повтор грамматической формы, связывающий два предложения: *попил — перечитал*. Сказуемые двух соседних предложений, выраженные одинаковыми формами глаголов прошедшего времени совершенного вида единственного числа, могли бы быть однородными сказуемыми одного предложения.

Семантические и ассоциативные связи также представлены в нашем отрывке: *вокзалы пустые — поездов мало — народу совсем нету; вокзалы чистые — никто не сорит шелуху семечек; зимою — в черном полупальто и в черных с галошами валенках*.

Если ограничиться только определением способов связи предложений в том или ином тексте, то для словесности это будет не очень интересно. Тем более что во всяком не очень коротком тексте обнаружатся все эти способы. Но если обратить внимание на особенности способов связи предложений в каком-либо конкретном тексте сравнительно с другими текстами, — тогда эти особенности наряду с особенностями всех других способов языкового выражения, о которых мы уже говорили и еще будем говорить, могут стать объектом изучения словесности.

§ 126. Текст как единство неязыкового содержания и его языкового выражения. Заключение в тексте информация представляет собой содер-

жание, которое находит выражение в словесной форме. Связь содержания и формы в тексте ни в коем случае нельзя представлять как связь механическую, подобную той, которая существует между жидкостью и сосудом, в который она налита. Жидкость можно перелить в другой сосуд, но она останется той же самой жидкостью, что была. А в сосуд можно налить другую жидкость, но и он останется тем же сосудом, что и был. Совсем иначе связаны содержание и его словесное, языковое выражение в тексте. Связь этих двух сторон текста неразрывна. Содержание текста раскрывается только через его словесную форму. Невозможно изменить содержание текста, не изменив его словесную форму, и невозможно изменить словесную форму текста, не изменив его содержания. Поэтому существует понятие двуединства текста — единства словесного выражения и выражаемого содержания.

Содержание — важнейшая категория текста. Собственно, как уже было отмечено, текст и создается для того, чтобы выразить какое-либо содержание, сообщить какую-либо информацию.

§ 127. Тема и содержание текста. Содержание соотносится с темой и идеей.

Тема (греч. *théma* — букв.: то, что положено в основу) — это предмет, понятие, явление, вопрос, проблема и т. п., которые лежат в основе содержания текста. Тема — это то, что описывается в тексте, о чем идет повествование, развертывается рассуждение, ведется диалог и т. п. В нехудожественных текстах тема, как правило, обозначается в названии (все мы пишем или писали школьные сочинения «на тему»). Названия художественных произведений могут быть прямо связаны с темой («Преступление и наказание», «Отцы и дети»), или представлять собой метафорический образ, подводящий к теме («Обрыв», «Дым»), или не заключать в себе указания на тему («Евгений Онегин», «Обломов», «Анна Каренина»). А многие лирические стихотворения вообще не имеют названий. Очень важно иметь в виду, что художественные произведения, даже относительно небольшие по

объему (например, рассказы), могут раскрывать несколько тем, а повести, романы, пьесы практически всегда многотемны.

Тема существенным образом влияет на содержание, но не охватывает его целиком. Содержание всегда шире, многообразнее темы и всегда отражает отношение автора к теме. Для раскрытия темы автор всегда выбирает какой-то определенный материал действительности. А этот материал действительности требует определенного языкового материала, определенных языковых средств для своего выражения. Но то или иное явление действительности может быть выражено не каким-то одним, а различными языковыми средствами. Значит, и здесь у автора есть выбор: что-то он использует, а что-то отвергает. Сравним отрывки из «Писем из Франции» Фонвизина и «Писем русского путешественника» Карамзина.

Фонвизин:

В сем плодоноснейшем краю на каждой почте карета моя была всегда окружена нищими, которые весьма часто, вместо денег, именно спрашивали, нет ли с нами куска хлеба. Сие доказывает неоспоримо, что и посреди изобилия можно умереть с голоду.

Карамзин:

Везде видели приятные места и на каждой станции — окружены были нищими! Товарищ наш француз говорил, что они бедны от праздности и лени своей и потому недостойны сожаления, но я не мог спокойно ни обедать, ни ужинать, видя под окном сии бледные лица, сии раздранные рубища!

Оба автора пишут о нищих на французских почтовых станциях. Поэтому можно считать, что тема отрывков одна. Но раскрывается она различно. Прежде всего различен материал действительности, привлекающий внимание путешественников. Фонвизин подчеркивает такой контраст: *плодоноснейший край — нищие просят куска хлеба*. Карамзин видит контраст иного рода: *приятные места — нищие с бледными лицами, в раздранных рубищах!* Языковой материал, избираемый двумя авторами, тоже различен.

Фонвизин не прибегает ни к эмоционально окрашенной лексике, ни к эмоциональным средствам синтаксиса. Язык его лаконичен, точен. Путешественник показывает факты и, оставаясь как бы посторонним объективным наблюдателем, делает внешне сухое заключение: и посреди изобилия можно умереть с голоду. На читателя призваны воздействовать факты и логический вывод из них, который заставляет задуматься: а почему так получается? Карамзин излагает свои наблюдения подчеркнуто эмоционально (восклицательные предложения, тире в первом предложении; усилительные повторы — *ни, ни; сии, сии*; лексика, обозначающая состояния и впечатления, — *приятные, праздность, лень, сожаление, спокойно*; экспрессивная лексика — *бледные лица, раздранные рубища*). Вся картина переводится в план субъективного восприятия и субъективной оценки. На читателя призваны воздействовать впечатления и эмоции путешественника.

Приведем еще один пример различного раскрытия одной темы. Рассмотрим первую строфу стихотворения Пушкина «Осень» и стихотворение Фета с тем же названием.

У Пушкина читаем:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъездие поля с охотою своей,
И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы.

У Фета находим такие строки:

Как грустны сумрачные дни
Беззвучной осени и хладной!
Какой истомой безотрадной
К нам в душу просятся они!

Но есть и дни, когда в крови
Золотолиственных уборов
Горящих осень ищет взоров
И знойных прихотей любви.



Пейзаж с соснами. 1820-е гг. Рисунок А. С. Пушкина

Молчит стыдливая печаль,
Лишь вызывающее слышно,
И, замирающей так пышно,
Ей ничего уже не жаль.

Содержание приведенных текстов настолько различно, что трудно было бы говорить об их общей теме, если бы она не была обозначена в заглавиях — «Осень».

Пушкинская строфа — описание осени с присутствующими ей русскими приметами и многими предметными деталями: *роща, последние листы, нагие ветви, осенний хлад, промерзающая дорога, еще журча*

щий ручей, но уже застывший пруд (выразительнейшее сопоставление, точно определяющее состояние природы), поспешающий на охоту сосед, отъезжие поля, озими, лай собак, уснувшие дубравы.

Стихотворение Фета — непосредственное выражение чувства. Поэтому признаки реальной осени немногочисленны, имеют метафорические значения (*сумрачные дни беззвучной осени и хладной, золотиственных уборов, горящих, замирающей*) и выступают только как условный фон лирического переживания.

§ 128. Тема и идея. Хотя приведенные примеры очень кратки, они все же дают достаточно ясное представление о том, что содержание текста — это раскрытие его темы, отражающее через выбор определенного материала действительности и языкового материала, отношение автора к теме. В отношении автора к теме выявляется идея (греч. *idéa* — понятие, представление) произведения, которую очень условно толкуют как главную мысль, основной вывод, «жизненный урок» и т. п., заключенные в произведении.

Почему мы говорим об условности такого понимания идеи? Потому что идея вытекает только из постижения художественного произведения как единого целого, во всем многообразии его содержания и способов словесного выражения этого содержания. Передать идею художественного произведения в логической формулировке, строго говоря, нельзя. Условны и формулировки темы, даже если они предложены в названиях произведений. Действительная тема художественного произведения всегда шире и сложнее того определения, которое мы можем попытаться сформулировать. И уж конечно, передача содержания какого-либо произведения «своими словами» ведет к тому, что мы, по существу, создаем другое произведение. Из этого, разумеется, не следует, что нельзя пересказывать содержание произведений, определять их тему и идею. В научных и учебных целях это делается постоянно и помогает понять и оценить произведения словесности во всей глубине их содержания и тонкостях формы. Надо только помнить, что даже самые

умные разборы произведения не могут заменить чтения этого произведения. Можно перечитать всю литературу, скажем, о «Евгении Онегине», и это, конечно, очень поможет нам разобраться в романе Пушкина. Но если мы не прочтем текста «Евгения Онегина» и не осмыслим, не почувствуем его по-своему, то наши знания, полученные «из вторых рук», не будут полноценными.

Очень точно говорится о невозможности передать какими-то «иными словами» все то, что заключено в художественном произведении, в высказывании Л. Н. Толстого об «Анне Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман, тот самый, который я написал, сначала».

§ 129. Предметно-логическая и эмоционально-экспрессивная стороны содержания текста и их словесное выражение. Рассмотрим отрывок из очерка В. Черткова «Идолы Медной горы»:

Едва экспедиция высадилась на остров Олений, что у северо-западной стороны Вайгача, как началось торошение льдов. Зрелище, непредсказуемое и жуткое для человека, на которого с громоподобным треском наползает несметное полчище льдин. Они лезут друг на друга. Невообразимый хаос, неотвратимо подступающий вал — раздавит и суденышко, точно лягушку. А тут ничем не защищенные люди. Льдины вылезали на берег и казались великанами, в холодных утробах которых пропало уже столько экспедиций.

В этом отрывке можно выделить компоненты (лат. *componentis* — составляющий), или слагаемые, которые передают предметные отношения, выражают понятия и связи между ними. Эти компоненты непосредственно соотносят текст с действительностью, и это соотношение не может быть нарушено. Например, вместо *торошение льдов* в данном конкретном случае нельзя описывать землетрясение или цунами, вместо *экспедиции* нельзя говорить об отдыхающих или экскурсантах, а остров *Олений* нельзя заменить на мыс *Пицунда*. К компонентам, соотносящим

текст с действительностью, относятся и выражения *не защищенные люди, пропало уже столько экспедиций*. Эти компоненты образуют предметно-логическую основу содержания текста. Их устранение разрушает текст на данную тему. О рядах подобных компонентов можно говорить как о предметно-логических структурах в тексте.

Можно выделить и такие компоненты, которые выражают прежде всего оценку изображаемого и соотносят текст с адресатом, воспринимающим. В большинстве случаев эти компоненты заменимы синонимами или другими соотносительными средствами словесного выражения. Сравним: *зрелище — вид, явление, картина; непредсказуемое — неожиданное, невероятное; жуткое — страшное, ужасное, (от которого) жуть, страх берет, кровь стынет в жилах, волосы встают дыбом, волосы на голове шевелятся, мороз по коже (спине) подирает (пробегают), мурашки по спине бегают, душа в пятки уходит, поджилки трясутся; с громopodobным треском — с грохотом, подобным артиллерийскому залпу, с треском, подобным грохоту взлетающей ракеты*. Оценочные слова и выражения могут быть заменены нейтральными или даже устранены, при этом эмоционально-оценочная сторона текста, конечно, изменится, но предметно-логическая в основе своей сохранится. Сравним: *раздавит и суденышко, точно лягушку — раздавит и маленькое судно; Льдины вылезали на берег и казались великанами, в холодных утробах которых пропало уже столько экспедиций — в таких льдах (торосах) пропало уже столько экспедиций*. Компоненты, содержащие оценку изображаемого и соотносящие текст с адресатом (к их числу относятся и средства художественной изобразительности, в данном случае — олицетворение, сравнение), образуют эмоционально-экспрессивную сторону содержания текста. О рядах подобных компонентов можно говорить как об эмоционально-экспрессивных структурах в тексте.

Главная функция предметно-логических структур в тексте — функция сообщения, а главная функция эмоционально-экспрессивных структур — функция воздействия. Но такое разделение функций, как и само выделение предметно-логической и эмо-

ционально-экспрессивной сторон содержания текста, в известной мере условно, поскольку в тексте эти стороны не изолированы друг от друга. В предметно-логических структурах может заключаться экспрессия, а эмоционально-экспрессивные структуры могут нести логическую информацию.

Поскольку каждый текст что-то сообщает, без предметно-логической стороны содержания он невозможен. А возможен ли текст без эмоционально-экспрессивной стороны содержания? Ответить на этот вопрос следует так: возможен текст без эмоционально-экспрессивных структур. Например, сообщение о погоде:

Сегодня в Москве и области ожидается облачная погода с прояснениями, без осадков, температура плюс 8—10, по области 6—11 градусов, ветер юго-западный, 3—7 м/с. В последующие двое суток без осадков, ветер юго-западный, 3—7 м/с, температура ночью от минус 2 до плюс 3, днем плюс 8—13.

Но если текст не имеет эмоционально-экспрессивных структур, то по сравнению с текстами, которые такие структуры имеют, он может быть охарактеризован как текст, имеющий нейтральную, «нулевую» эмоционально-экспрессивную окраску.

Иными словами, всякий текст может быть так или иначе оценен с точки зрения его эмоциональности и экспрессивности.

§ 130. Различное соотношение предметно-логической и эмоционально-экспрессивной сторон в разных видах словесных произведений. Соотношение предметно-логического (рационального) и эмоционально-экспрессивного в разных типах текстов различно. Принято считать, что тексты официально-деловые и научные — предметно-логические, тексты публицистические сочетают в себе предметно-логические и эмоционально-экспрессивные структуры, а тексты художественные имеют эмоционально-экспрессивный характер. Такие характеристики, конечно, очень приблизительны, особенно в отношении публицистических и художественных текстов.



*Рисунок Д. А. Шмаринова к повести А. С. Пушкина
«Выстрел»*

В художественных текстах, разумеется, всегда есть предметно-логическая сторона и соответствующие формы ее выражения (структуры). Соотношение предметно-логических и эмоционально-экспрессивных структур в художественных текстах очень разнообразно. Например, в приведенной выше первой строфе стихотворения Пушкина «Осень» явно преобладают предметно-логические структуры, а в «Осени» Фета — эмоционально-экспрессивные. Своеобразно взаимодействие предметно-логической и эмоционально-экспрессивной сторон содержания в таком отрывке из «Выстрела» Пушкина:

Однажды человек десять наших офицеров обедали у Сильвио. Пили по-обыкновенному, то есть очень много; после обеда стали мы уговаривать хозяина прометать нам банк. Долго он отказывался, ибо никогда почти не играл; наконец велел подать карты, высыпал на стол полсотни червонцев и сел метать. Мы окружили его, и игра завязалась. <...> Офицер, разгоряченный вином, игрою и смехом товарищей, почел себя жестоко обиженным и, в бешенстве схватив со стола медный шандал, пустил его в Сильвио, который едва успел отклониться от удара. Мы смутились. Сильвио встал, побледнев от злости, и с сверкающими глазами сказал: «Милостивый государь, извольте выйти, и благодарите Бога, что это случилось у меня в доме».

На первом плане здесь предметно-логическая сторона содержания. Эмоционально-экспрессивная сторона находит выражение сначала в порядке слов (*стали мы уговаривать, долго он отказывался, никогда почти не играл*), затем подключается лексика. Но слов, эмоционально-экспрессивно окрашенных, очень мало, и окраска их выражена неярко (*схватив, пустил, сверкающими*). Основная нагрузка ложится на слова сами по себе нейтральные, но обозначающие сильные душевные движения, эмоции (*разгоряченный смехом, жестоко обиженным, в бешенстве, смутились, побледнев от злости*). В этом проявляется особенность пушкинской прозы — передача внутреннего состояния через внешние проявления, «жесты».

Соотношение предметно-логической и эмоционально-экспрессивной сторон содержания может

меняться в пределах одного текста. Сравним два отрывка из рассказа Л. Зорина «Крапивница»:

1

Молодые люди в любые эпохи и похожи и не похожи. <...>

Эти были, пожалуй, другими. Десятилетия, нас разделившие, понятно, не прошли без следа. Мы были зреее наших отцов, они зреее нашего брата. Ничего удивительного. Опыт прошлого закладывается в генетический код. Поэтому они и моложе и старше. Моложе на три десятилетия, но старше на три исторических периода. Многие бывшее для нас абсолютным или почти абсолютным для них относительно.

2

...Его юг был совершенно другим. Там ветры были исступленнее, суше, они засыпали его город серой пылью и коричневатым песком. Беспощаднее, жарче было и солнце, под ним трескалась почва и плавился асфальт. Когда обрушивался на улицы зной, даже море не дарило прохлады, недаром оно хранило в себе запасы будущего горючего, словно нехотя било мазутной волной в бешено пламеневший берег.

Первый отрывок — рассуждение, и в нем господствуют предметно-логические структуры. Определенную эмоциональную окраску этому отрывку придают лишь вводные слова *пожалуй, понятно* и выражение *нашего брата*. Второй отрывок — описание, и в нем эмоционально-экспрессивная сторона выражена гораздо ярче, чем в рассуждении: *ветры были исступленнее, беспощаднее было солнце, обрушивался зной, бешено пламеневший берег*.

Во всех типах текстов предметно-логическая сторона задается темой. Рассматривая отрывок из очерка В. Черткова, мы уже отметили, что если речь идет о торошении льдов, то нельзя описывать землетрясение или цунами. А если речь идет, скажем, о лошади, то нельзя описывать корову. Это очевидно.

Но языковые ресурсы позволяют выбирать соответственные способы языкового выражения и для предметно-логической стороны текста. В заметке «О прозе» Пушкин писал:

«Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: «Не выхваляйте мне Бюфона. Этот человек пишет: Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь». <...>

Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... Боже мой, да поставь: эта молодая хорошая актриса — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет.

Презренный зоил, коего неусыпная зависть изливает усыпительный яд на лавры русского Парнаса, коего утомительная тупость может только сравниться с неутомимой злостью... боже мой, зачем просто не сказать лошадь; не короче ли — г-н издатель такого-то журнала».

Остроумные сопоставления Пушкина наглядно показывают, что не только в эмоционально-экспрессивной, но и в предметно-логической стороне текста есть возможности различного словесного выражения.

§ 131. Межтекстовые связи. Кроме перечисленных признаков и свойств, текст может заключать в себе выраженные различными способами отсылки к другому тексту или другим текстам. Например, к первым трем строкам XVII строфы первой главы «Евгения Онегина»

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою...

Пушкин сделал примечание: «Читатели помнят прелестное описание петербургской ночи в идиллии Гнедича:

Вот ночь; но не меркнут золотистые полосы облак.
Без звезд и без месяца вся озаряется дальность. <...>
Сияньем бессумрачным небо ночное сияет,
И пурпур заката сливается с златом востока. <...>».

Пушкин и далее цитирует идиллию Гнедича, но нам достаточно и приведенного отрывка, чтобы обратить внимание на такое важное явление: образ летней петербургской ночи в «Евгении Онегине» связан с образами идиллии Гнедича, дополняется ими, и Пушкин специально указывает на это. Говоря «Читатели помнят...», Пушкин выражает надежду на осведомленность и память читателей, а цитируя Гнедича, показывает, что считает нелишним еще раз напомнить прекрасное стихотворение.

Подобных случаев связи с другими текстами не только в «Евгении Онегине» и в других произведениях Пушкина, но и вообще в русской (и не только в русской) словесности очень много, и они очень разнообразны по приемам словесного и композиционного выражения. Их полное перечисление и анализ были бы очень объемными, поэтому ограничимся краткими замечаниями.

Итак, межтекстовые связи — это содержащиеся в том или ином конкретном тексте выраженные с помощью определенных словесных или композиционных приемов отсылки к другому конкретному тексту (или другим конкретным текстам).

Межтекстовые связи называют еще «интертекстуальностью». Однако «интертекстуальность» выступает не только как определенный объект филологического исследования, имеющий конкретное выражение, но и как некое общее понятие, далеко выходящее за рамки филологии и выражающее идею всеобщих связей не только словесных текстов (что нашло выражение в формуле «текст — раскавыченная цитата»), но и вообще всех явлений бытия. Чтобы не смешивать филологию с умозрительными рассуждениями, мы не будем говорить об «интертекстуальности», а будем говорить о межтекстовых связях в том понимании, которое было сформулировано выше.

Межтекстовые связи — понятие очевидное и очень давнее. Уже Новый Завет наполнен ссылками на Ветхий Завет. Цитаты из Священного Писания, использование его образов, идущих из него крылатых слов и выражений — устойчивая традиция словесности христианских народов, в том числе и русской словесности (см. § 66). Но уже с древних времен

известны факты связи текстов не только религиозных с религиозными и светских с религиозными, но и светских со светскими (например, текстуальная близость некоторых мест «Слова о полку Игореве» и «Задонщины»). В словесности Нового времени межтекстовые связи очень распространены. Как уже говорилось, в «Евгении Онегине» многочисленны случаи упоминания и цитирования различных произведений (эти случаи отмечаются в комментариях к роману). Пушкин не забывает обозначить круг чтения своих героев. Онегин «Бранил Гомера, Феокрита, / Зато читал Адама Смита», Татьяна «влюблялася в обманы / И Ричардсона, и Руссо». А вот в шкафу покойного дяди Евгений нашел только «календарь осьмого года», потому что «Старик, имея много дел, в / Иные книги не глядел».

В специальной литературе называют обычно такие приемы связи текстов: эпиграфы, цитаты, цитатные заглавия, крылатые слова и выражения, повторяющиеся образы, реминисценции (лат. *reminiscentia* — смутное воспоминание, явление, навещающее на сопоставление с чем-либо; отзвук иного произведения в поэзии, музыке и т. д.), аллюзии (лат. *allusio* — намек, шутка; соотнесение описываемого с устойчивым понятием или словосочетанием литературного, исторического, мифологического порядка). Большинство из этих приемов вполне понятны, а некоторые поясним примерами.

Цитатные заглавия: «В одной знакомой улице» Бунина — строчка из стихотворения Полонского «Затворница»; «Пара гнедых» Тендрякова — название романа на слова Апухтина; «Алмазный мой венец» Катаева — реплика Марины из не вошедшей в окончательную редакцию сцены «Бориса Годунова» Пушкина:

[Рузя:]

Позвольте: наперед решите выбор трудный:
Что вы наденете, жемчужную ли нить,
Иль полумесяц изумрудный?

[Марина:]

Алмазный мой венец.

Реминисценции и аллюзии часто толкуются не очень четко, иногда даже смешиваются. Это надо иметь в виду. Если же следовать приведенным выше толкованиям (а это толкования словарей), то в связи с тем, что коллизия «бедная девушка — богатый молодой человек» и некоторые выражения в «Станционном смотрителе» (слезы, бедная и бедный, «сильно тронули мое сердце») наводят на сопоставление с «Бедной Лизой», следует говорить о реминисценции. А в связи с тем, что во фразе из «Тамани» *Правильный нос в России реже маленькой ножки* содержится явный намек на строки из XXX строфы первой главы «Евгения Онегина»:

...только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног,—

следует говорить об аллюзии. Однако воспоминание о чем-то, сопоставление с чем-то, отзвук чего-то и намек на что-то не всегда четко различаются, отсюда и возможная нечеткость в употреблении терминов.

Суть применяемых приемов связи текстов, конечно, важнее терминов, их обозначающих. Но главное даже и не в приемах, вернее, не в их классификации, а в том, что, какой бы прием ни применялся, указание на другое произведение дает огромный эффект в смысле расширения и углубления содержания «основного» произведения. Если читатель хорошо знает в той или иной форме упомянутый в читаемой им книге текст, то перед ним сразу раскрывается как бы «второй литературный мир». Вот почему читатель должен быть начитанным (см. § 66). Автор же, отсылая «проницательного читателя» к какому-либо произведению, нередко избавляется от необходимости долго о чем-то рассказывать, или долго что-то описывать, или долго что-то доказывать. Не случайно межтекстовые связи, зародившиеся в древности, распространяются все больше и больше.

Наряду с указанными приемами существуют и определенные типы межтекстовых связей. Они недостаточно прояснены, но некоторые можно назвать.

1. Одно произведение служит импульсом, толчком для создания другого. Например, строка из стихотворения Мятлева «Розы» послужила толчком, поводом для создания известного тургеневского стихотворения в прозе «Как хороши, как свежи были розы». «Оттолкнувшись» от первой строки стихотворения Мятлева, Тургенев создал произведение, по своему содержанию очень далекое от мятлевских «Роз». Стихотворение Огарева «Обыкновенная повесть» побудило Бунина написать рассказ «Темные аллеи», но в этом случае имеются и связи в содержании обоих произведений (о рассказе «Темные аллеи» еще скажем ниже).

2. Одно произведение строится параллельно другому. Типичный пример — рассказ Бунина «В одной знакомой улице». Он четко построен параллельно стихотворению Полонского «Затворника»: цитируется четверостишие из стихотворения, и за ним следует рассказ героя о том, что подобное было и с ним, цитируется следующее четверостишие — продолжается рассказ героя и т. д.

3. Произведение тематически и по содержанию соотносено с другим, а чаще с другими произведениями, что находит выражение в движении словесных рядов, композиции, сюжете. Примеры таких построений не столь очевидны, как двух первых. Можно назвать «Бедную Лизу» Карамзина и «Станционного смотрителя» Пушкина. Их сопоставимость не раз отмечалась исследователями. Рассмотрите хотя бы сцены, в которых Эраст дает деньги Лизе, а Минский — смотрителю.

Скажем подробнее о межтекстовых связях рассказа Бунина «Темные аллеи». Они обозначены в цитатах из стихотворения Огарева и из Книги Иова.

Сам Бунин о создании «Темных аллей» писал так: «Перечитывал стихи Огарева и остановился на известном стихотворении:

Была чудесная весна,
Они на берегу сидели,
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели...
Кругом шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея...

Потом почему-то представилось то, чем начинается мой рассказ, — осень, ненастье, большая дорога, тарантас, в нем старый военный... Остальное очень легко, неожиданно — как большинство моих рассказов».

Бунин процитировал Огарева неточно, объединив две строфы. У Огарева так:

Обыкновенная повесть

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели —
Река была тиха, ясна,
Вставало солнце, птички пели;

Тянулся за рекою дол,
Спокойно пышно зеленея,
Вблизи шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея.

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели —
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели.
О, если б кто увидел их...

Я в свете встретил их потом:
Она была женой другого,
Он был женат, и о былом
В помине не было ни слова...

Очевидно, что знание стихотворения Огарева позволяло читателю в рассказе Бунина прочесть больше, чем скудные упоминания:

— *И все стихи мне изволили читать про всякие «темные аллеи», — прибавила она (Надежда) с недоброй улыбкой. И в несобственно-прямой речи Николая Алексеевича: Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные! «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» Он же размышляет: Как это сказано в книге Иова? «Как о воде протекшей будешь вспоминать».* Обратившись к источнику этого изречения, найдем,

что оно принадлежит Софару Наамитянину и обращено к Иову: *Тогда забудешь горе, как о воде протекшей будешь вспоминать о нем* (Иов, 11, 16). Обратим внимание: в Книге Иова речь идет о горе, а Николай Алексеевич вспоминает о «волшебных минутах», о счастье. Можно предположить, что Бунина привлекла в Книге Иова не ситуация, а поэтичность прямого сравнения и скрытое, но неумолимо звучащее в нем напоминание о невозвратимости минувшего.

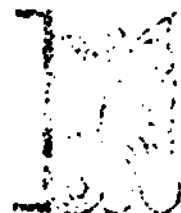
Еще заметим, что в «Темных аллеях» усматриваются некоторые параллели со «Станционным смотрителем»: это и коллизия (простая девушка — богатый молодой дворянин), и место действия (почтовая станция и постоялый двор), и возможные сопоставления судеб Дуни и Надежды (хотя судьбы эти разные, но возможные для той и другой героини).

Межтекстовые связи напоминают нам, что, читая словесное произведение, надо воспринимать его не как изолированное явление, а как одно из составляющих общий контекст словесности.

Вопросы и задания

1. Какие научные подходы к тексту вы знаете?
2. Назовите главные признаки текста и дайте определение текста.
3. Расскажите о способах связи частей текста.
4. В каких отношениях находятся в тексте неязыковое содержание и его языковое выражение?
5. В каких отношениях находятся тема и идея, тема и содержание текста?
6. Расскажите о предметно-логической и эмоционально-экспрессивной сторонах содержания текста и их соотношении в разных видах словесных произведений.
7. Сопоставьте предметно-логические и эмоционально-экспрессивные структуры в каком-либо стихотворении и небольшом прозаическом отрывке (20—25 строк).
8. Что такое межтекстовые связи?
9. Каковы основные приемы межтекстовых связей?
10. Каковы основные типы межтекстовых связей?

Глава 8. Возможность различного словесного выражения одной темы



§ 132. Понятие объективных и субъективных факторов, от которых зависит различное словесное выражение одной темы. Мы уже не раз говорили о возможности (и приводили примеры) различного словесного выражения одной темы. От чего же зависит реализация этой возможности? Кажется бы, все зависит от автора: он как хочет, так и раскрывает тему, отбирая нужный ему материал действительности и словесный материал. От автора, безусловно, зависит очень многое (вспомним, что говорилось выше об отражении в содержании текста отношения автора к теме). Но, кроме обстоятельств, факторов (лат. factor — делающий, производящий; движущая сила, причина какого-либо процесса, явления; существенное обстоятельство в каком-либо процессе, явлении) субъективных, зависящих от воли автора, есть и некоторые факторы внешние, объективные, которые накладывают известные ограничения на особенности раскрытия темы.

Например, если автор решит написать о ловле рыбы научную статью, то он будет связан традициями словесного выражения, принятыми в научном стиле. А если захочет написать рассказ, то в нем окажутся неуместными черты научного стиля, зато потребуются средства художественного, образного словесного выражения.

Итак, попробуем систематизировать основные факторы, от которых зависит выбор и организация языковых единиц в тексте, иными словами, от которых зависят языковые особенности раскрытия темы в тексте.

§ 133. Принадлежность словесного произведения к художественной или нехудожественной словесности; к тому или иному роду, виду, жанру книжной или народной художественной словесности; к тому или иному функциональному стилю. Очевидно, выбор и организация языковых единиц

прежде всего зависят от принадлежности текста к художественной или нехудожественной словесности. Конечно, темы в каждой из этих двух областей словесности могут быть специфическими, но в большинстве своем темы могут переименовываться. Например, темой художественного изображения может оказаться тема на первый взгляд сугубо научная. Вот как пишет В. В. Виноградов об образе автора — одной из самых отвлеченных категорий стилистики текста:

Образ автора — это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого. В формах сказа образ автора обычно не совпадает с рассказчиком.

И вот как пишет по существу о том же самом образе автора А. Битов в романе «Пушкинский дом»:

Нас всегда занимало... с самых детских, непосредственных пор, где прятался автор, когда подсматривал сцену, которую описывает. Где он поместился так незаметно? В описанной им для нас обстановке всегда имелся некий затененный угол с обшарпанным шкафом или сундуком, который выставляют за изжитостью в прихожую, и там он стоит так же незаметно и напрасно, как тот автор, который все видел как бы своими глазами, но только скрыл от нас, где были эти его глаза... Там он стоит в глухом сюртуке, расплывчатый и невидимый, как японский ниндзя, не дыша и не перетаптываясь, чтобы ничего не упустить из происходящего в чужой жизни, не таящейся от него из доверчивости, или бесстыдства, или привычки и презрения к нему.

Не будем подробно анализировать эти отрывки, потому что на подобные анализы всех примеров просто не хватит места в нашей книге, но отметим, что сухому, подчеркнуто отвлеченному рассуждению в научной работе противостоит конкретно-образное изображение в художественном произведении.



Садко и владыко морской.
Картина К. А. Васильева. 1974 г.

Прошиб снега...
Ты затопил, освирепев,
Свои берега.

Конечно, в столь маленьких отрывках невозможно показать всех различий между эпосом и лирикой (различия в прозаическом и стихотворном способах выражения мы в данном случае оставляем в стороне, о них см. § 81), да и не в этом сейчас наша цель. Главное — показать, что род словесности в определенной мере обуславливает особенности словесного построения принадлежащих к этому роду произведений. Почему мы говорим «в определенной мере»? Потому что ни один из рассматриваемых нами в этой главе факторов не действует изолированно, а всегда в связи с другими факторами. В частности, в художественной словесности всегда существенна авторская индивидуальность. Но вернемся к нашим отрывкам. В отрывке из «Путешествия в Арзрум» представлено типичное для эпоса повествование, рассказ о событии. На первом плане предметно-логическая сторона, эмоционально-экспрессивная сторона выражена значительно слабее (*ужасный грохот, то-то был он ужасен*). В стихотворении находим типичное для лирики переживание события, выражение впечатления от события. Хотя в двух приведенных строфах сохраняются все предметные детали события, эмоционально-экспрессивная сторона текста все же господствует над предметно-логической за счет применения экспрессивной лексики и средств художественной изобразительности. Сравним: *ущелie — теснина; запрудила Терек — Терека могущий вал/Остановил; река утихла и истощилась — Вдруг, истощась и присмирив,/О Терек, ты прервал свой рев; Терек прорылся сквозь обвал — Но задних волн упорный гнев/Прошиб снега.../Ты затопил, освирепев,/Свои берега*. Первая, четвертая и пятая строфы стихотворения рисуют картину, открывающуюся путнику на месте обвала, и, как и строфы вторая и третья, выражают лирическое переживание события.

Особенности словесной организации текста зависят также и от его принадлежности к одному из функциональных стилей. Особенно

бросающиеся в глаза языковые приметы имеет официально-деловой стиль, который любят пародировать писатели-сатирики.

Приведем одну из таких пародий — из фельетона И. Ильфа и Е. Петрова «Дело студента Сверановского»:

Попробуйте переложить на этот язык (т. е. официально-деловой стиль. — А. Г.) такую простенькую фразу: «Мария Ивановна сидела на диване и читала книгу, мягкий свет лампы падал на перелистываемые страницы».

Вот что получится:

«17-го сего апреля, в два часа пополудни, в квартире № 75 была обнаружена неизвестная гражданка, назвавшаяся Марией Ивановной, сидевшая в северо-западном углу комнаты на почти новом диване, купленном, по ее заявлению, в магазине Мосдрова. В руках у нее удалось обнаружить книгу неизвестного автора, скрывшегося под фамилией А. Толстой, какую она, по ее словам, читала, употребляя для освещения как комнаты, так равно и книги настольную штепсельную лампу с ввернутой в таковую электрической лампочкой силою в 25 свечей и, как утверждает экспертиза, накала в 120 вольт».

§ 134. Условия языкового общения, среды и сферы употребления языка. Употребление языка всегда происходит в определенных условиях, и эти условия оказывают влияние на выбор и организацию языковых средств при построении сообщения. Иными словами, условия языкового общения выступают как один из факторов, влияющих на словесную организацию текста.

В употреблении языка выделяются три стороны:

- 1) что сообщается,
- 2) кто сообщает,
- 3) кому сообщается.

Выше мы говорили о том, что тема сообщения, хотя и может быть словесно раскрыта различно, очень важна для содержания текста, что тема в значительной мере определяет предметно-логическую сторону текста. Следовательно, «что сооб-

щается» — важный момент в словесном построении текста.

Но поскольку мы сейчас ведем речь о возможностях различного словесного выражения одной темы, «что сообщается» будем считать для всех случаев одинаковым. Но «кто сообщает» и «кому сообщается» и при этом условии будут очень важны — конечно, если различаются «кто» или «кому» или и «кто» и «кому».

Так, в приведенном выше примере с изображением обвала в «Путешествии в Арзрум» и в стихотворении Пушкина один и тот же «кто» (конкретный автор, Пушкин) и один и тот же «кому» (читатель).

А теперь представим себе, что про обвал рассказывает один из наблюдавших его часовых своему товарищу-солдату. Это уже будет другой «кто» и другой «кому». И конечно, язык этого рассказа будет сильно отличаться от языка литературного повествования. А если часовой будет докладывать об обвале офицеру, то останется прежний «кто», но изменится «кому», изменится и язык сообщения.

Ситуаций с изменением «кто» или «кому» может быть множество.

Например, если о футбольном матче расскажет человек, случайно попавший на этот матч, не знающий ни положения команд в розыгрыше первенства, ни футбольной терминологии, ни жаргона болельщиков, — это одно, а если о том же матче расскажет опытный болельщик — это будет другое. А если исследователь будет писать две статьи — одну для научного журнала, следовательно, адресованную узкому кругу специалистов, а другую — для научно-популярного издания, следовательно, адресованную широкому кругу читателей, — он должен будет написать эти статьи не одинаково, в каждой использовать соответствующие адресатам способы языкового выражения.

Фактором, оказывающим воздействие на словесное построение высказывания, являются также среды и сферы употребления языка.

Среды — это общности, коллективы людей, среды которых употребляется язык. Эти общности мо-

гут быть региональными, т.е. объединяющимися по территориальному признаку, социальными, производственными, родственными (семейными). В региональных объединениях людей употребляются территориальные диалекты, в социальных и производственных — социально-профессиональные диалекты (см. § 25—35). В группах людей, объединенных родственными или дружескими отношениями, может употребляться просторечие, а также некоторые специфические слова и выражения, не употребляемые в других группах.

Сферы — это области деятельности людей, в которых употребляется язык. Сфер деятельности людей много, и можно перечислять их подробно, а можно объединять в укрупненные группы. Так, В. А. Аврорин в книге «Проблемы изучения функциональной стороны языка» (1975) указывает такие сферы употребления языка: хозяйственная деятельность, общественно-политическая деятельность, быт, организованное обучение, художественная литература, массовая информация, эстетическое воздействие, устное народное творчество, наука, производство, личная переписка, религиозный культ (в этом перечне вызывает вопрос разделение сфер художественной литературы и эстетического воздействия). Д. Н. Шмелев в книге «Русский язык в его функциональных разновидностях» (1977) идет по другому пути и указывает только три главные сферы употребления языка: непосредственное непринужденное общение, не связанное со специальной тематикой (в этой сфере употребляется разговорный язык); использование языка в строго очерченных тематических рамках (в этой сфере употребляются функциональные стили); эстетически обусловленное употребление языка (в этой сфере употребляется язык художественной литературы).

Надо заметить, что, сколько бы и каких бы сред и сфер употребления языка мы ни выделяли, само существование этих сред и сфер не вызывает сомнений, как не вызывает сомнений и их влияние на словесную организацию создаваемых в этих средах и сферах текстов.

§ 135. Литературные направления. Классицизм, сентиментализм, романтизм. В художественной словесности очень важным фактором, влияющим на манеру словесного выражения, является литературное направление, в рамках которого создается произведение. Каждое литературное направление предъявляет к языку произведений словесности определенные требования — или сформулированные в виде строгих правил, которые надо неукоснительно соблюдать, или вытекающие из художественных приемов отражения действительности, присущих данному направлению.

Классицизм (лат. *classicus* — образцовый) в русской словесности развивался в середине — второй половине XVIII в. Литература классицизма отражала жизнь не в ее конкретных проявлениях, а в отвлеченных идеальных образах. В классицизме устанавливалась жесткая связь между темой («материей», как тогда говорили) произведения, видом и жанром словесности и манерой выражения, стилем.

Классификация «материй», жанров и стилей опиралась на известную с античных времен «теорию трех стилей», в которой выделялись стили высокий, средний и низкий. «Высокая материя» требовала высокого жанра и соответственно — высокого стиля, «низкая материя» — низкого жанра и низкого стиля, «средняя материя» — среднего жанра и стиля.

Для каждого жанра предусматривался один из трех стилей, отклонения не допускались. Героические поэмы, оды, трагедии, «прозаические речи о важных материях» (здесь и далее при перечислении жанров в кавычки взяты определения, предложенные Ломоносовым) должны были писаться высоким стилем; «все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия», стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии, прозаические «описания дел достопамятных и учений благородных» — средним; комедии, увеселительные эпиграммы, песни, «в прозе дружеские письма, описание обыкновенных дел» — низким. Эта регламентация

в то время способствовала упорядочению употребления языковых ресурсов, поэтому имела определенное положительное значение. Но, с другой стороны, обязательное прикрепление к определенной «материи» определенного жанра и стиля сковывало индивидуальность писателя, не давало возможности использовать все многообразие способов языкового выражения в одном произведении, хотя бы и большом по объему.

Лучшие образцы произведений классицизма были созданы в высоком стиле, в одах и трагедиях. Здесь полагалось использовать славянизмы, сложный порядок слов, риторические фигуры и тропы. Высокий стиль был стилем торжественным, украшенным, пышным.

Обычно как пример высокого стиля приводят оды. Отступим от традиции и приведем пример из трагедии Ломоносова «Тамира и Селим» — часть монолога крымского царевича Нарсима, рассказывающего о Куликовской битве:

Как туча бурная ударив от пучины,
Ужасной в воздухе рождает бегом свист,
Ревет и гонит мглу чрез горы и долины,
Возносит от земли до облак легкой лист,
Так сила русская, поднявшись из засады,
С внезапным мужеством пустилась против нас;
Дождавшись таковой в беде своей отрады,
Оставше воинство возвысило свой глас.
Во сретенье своим россияне вскричали,
Великой воспылал в сердцах унывших жар.
Мамаевы полки, увидев, встрепетали,
И ужас к бегствию принудил всех татар.

Творчество наиболее крупных писателей периода классицизма — Ломоносова, Сумарокова, Фонвизина, Державина — не укладывалось полностью в тесные и строгие рамки этого направления и в той или иной степени обращалось «от риторики к жизни» (слова Белинского о Державине).

Сентиментализм (франц. *sentiment* — чувство, чувствительность) занимал ведущее положение в русской словесности конца XVIII — первого десятилетия XIX в. Это направление выдвигало на первый план человеческое чувство, способность человека эмоционально воспринимать и переживать ок-

§ 135. Литературные направления. Классицизм, сентиментализм, романтизм. В художественной словесности очень важным фактором, влияющим на манеру словесного выражения, является литературное направление, в рамках которого создается произведение. Каждое литературное направление предъявляет к языку произведений словесности определенные требования — или сформулированные в виде строгих правил, которые надо неукоснительно соблюдать, или вытекающие из художественных приемов отражения действительности, присущих данному направлению.

Классицизм (лат. *classicus* — образцовый) в русской словесности развивался в середине — второй половине XVIII в. Литература классицизма отражала жизнь не в ее конкретных проявлениях, а в отвлеченных идеальных образах. В классицизме устанавливалась жесткая связь между темой («материей», как тогда говорили) произведения, видом и жанром словесности и манерой выражения, стилем.

Классификация «материй», жанров и стилей опиралась на известную с античных времен «теорию трех стилей», в которой выделялись стили высокий, средний и низкий. «Высокая материя» требовала высокого жанра и соответственно — высокого стиля, «низкая материя» — низкого жанра и низкого стиля, «средняя материя» — среднего жанра и стиля.

Для каждого жанра предусматривался один из трех стилей, отклонения не допускались. Героические поэмы, оды, трагедии, «прозаические речи о важных материях» (здесь и далее при перечислении жанров в кавычки взяты определения, предложенные Ломоносовым) должны были писаться высоким стилем; «все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия», стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии, прозаические «описания дел достопамятных и учений благородных» — средним; комедии, увеселительные эпиграммы, песни, «в прозе дружеские письма, описание обыкновенных дел» — низким. Эта регламентация

в то время способствовала упорядочению употребления языковых ресурсов, поэтому имела определенное положительное значение. Но, с другой стороны, обязательное прикрепление к определенной «материи» определенного жанра и стиля сковывало индивидуальность писателя, не давало возможности использовать все многообразие способов языкового выражения в одном произведении, хотя бы и большом по объему.

Лучшие образцы произведений классицизма были созданы в высоком стиле, в одах и трагедиях. Здесь полагалось использовать славянизмы, сложный порядок слов, риторические фигуры и тропы. Высокий стиль был стилем торжественным, украшенным, пышным.

Обычно как пример высокого стиля приводят оды. Отступим от традиции и приведем пример из трагедии Ломоносова «Тамира и Селим» — часть монолога крымского царевича Нарсима, рассказывающего о Куликовской битве:

Как туча бурная ударив от пучины,
Ужасной в воздухе рождает бегом свист,
Ревет и гонит мглу чрез горы и долины,
Возносит от земли до облак легкой лист,
Так сила русская, поднявшись из засады,
С внезапным мужеством пустилась против нас;
Дождавшись таковой в беде своей отрады,
Оставше воинство возвысило свой глас.
Во сретенье своим россияне вскричали,
Великой воспылал в сердцах унывших жар.
Мамаевы полки, увидев, встрепетали,
И ужас к бегствию принудил всех татар.

Творчество наиболее крупных писателей периода классицизма — Ломоносова, Сумарокова, Фонвизина, Державина — не укладывалось полностью в тесные и строгие рамки этого направления и в той или иной степени обращалось «от риторики к жизни» (слова Белинского о Державине).

Сентиментализм (франц. *sentiment* — чувство, чувствительность) занимал ведущее положение в русской словесности конца XVIII — первого десятилетия XIX в. Это направление выдвигало на первый план человеческое чувство, способность человека эмоционально воспринимать и переживать ок-

ружающее. Карамзин, признанный глава и лучший представитель русского сентиментализма, заканчивая свои «Письма русского путешественника», писал: «Перечитываю теперь некоторые из своих писем: вот зеркало души моей на протяжении осьмнадцати месяцев!» В литературе сентиментализма изображалась не столько сама действительность, сколько ее отражение в чувствах повествователя и персонажей. Главными действующими лицами сентиментальных произведений могли быть и «простые люди» («Бедная Лиза» Карамзина). Главное достоинство человека сентименталисты усматривали в способности чувствовать, переживать. По сравнению с сухой рассудочностью классицизма чувствительность сентиментализма выглядела человеческой и демократичной.

Русские сентименталисты выступили против устаревшей стилистической теории и практики классицизма, провозгласили тезис «писать как говорят и говорить как пишут», освободили от архаизмов и обновили лексику литературного языка, усовершенствовали синтаксис. В литературе сентиментализма, прежде всего в творчестве Карамзина, выработался «новый слог» русского литературного языка. Представление о «новом слоге» может дать отрывок из карамзинской «Бедной Лизы»:

Лиза спала очень худо. Новый гость души ее, образ Эрастов, столь живо ей представлялся, что она почти всякую минуту просыпалась, просыпалась и вздыхала. Еще до восхождения солнечного Лиза встала, сошла на берег Москвы-реки, села на траве и, подгорюнившись, смотрела на белые туманы, которые волновались в воздухе и, подымаясь вверх, оставляли блестящие капли на зеленом покрове натуры. Везде царствовала тишина. Но скоро восходящее светило дня пробудило все творение: рощи, кусточки оживились. птички вспорхнули и запели, цветы подняли свои головки, чтобы напиться животворными лучами света. <...> — Между тем молодой пастух по берегу реки гнал стадо, играя на свирели. Лиза устремила на него взор свой и думала: «Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом — и если бы он теперь мимо меня гнал ста-



Бедная Лиза.
Картина О. А. Кипренского. 1827 г.

до свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: «Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей». Он взглянул бы на меня с видом ласковым — взял бы, может быть, руку мою... Мечта!» Пастух, играя на свирели, прошел мимо и с пестрым стадом своим скрылся за ближним холмом.

Допустив в литературу «простых людей», сентименталисты изображали их совершенно условно, нисколько не заботясь о каком-либо соответствии применяемых способов языкового выражения реальному облику этих людей и реальным условиям их жизни. Эта условность изображения персонажей и окружающей их обстановки, природы вела к условности, искусственности «нового слога». На первое место выдвигалась не точность обозначения явлений действительности, а «приятность» изложения. Соответственно подбирались «приятные», «красивые» слова. Если слово казалось недостаточно изысканным, употреблялся описательный оборот, перифраза. Текст насыщался сравнениями, метафорами. Автор стремился воздействовать на читателя именно словами, словесными украшениями, пренебрегая тем, что избранные им «красивые» слова вступали в противоречие с изображаемой действительностью. С особой очевидностью проявлялось это противоречие в передаче речи персонажей, что было замечено уже современниками. В одной рецензии на книгу «Несчастные любовники. Пастушеская повесть. Русское сочинение П. С.» говорилось: «Чтобы рассмешить наших читателей, выпишем мы несколько слов из речей рекрута Николая при прощании его с Авдотьей. «С радостью, — говорит он, — пойду туда, где ужасные громы заменят мне звуки сельской свирели, где пламень горящих сел будет мне вместо тихой и улыбающейся заре». — Если бы Николай и напился на расстанях пьян по обыкновению рекрутов, то, верно, не наговорил бы таких нелепостей».

«Новый слог», хотя и был свободен от славянизмов, своей условностью, украшенностью и перифра-

стичностью напоминал высокий стиль классицизма. В пределах «нового слога» не было простора для проявления творческой индивидуальности писателя.

Романтизм (франц. *romantisme*) в русской словесности явился не только более близким к нам по времени, но и более жизнеспособным литературным направлением, чем классицизм и сентиментализм. С романтизмом связано творчество Жуковского, Батюшкова, поэтов-декабристов, Пушкина, Лермонтова. Романтизм отличает подчеркнутый интерес к личности, человеческой индивидуальности, пафос свободы, независимости, героика протеста, стремление к совершенству и обновлению. Романтики противопоставляли реальному миру мир идеальный, поэтому не ставили задачу воспроизвести действительность, а стремились выразить свое отношение к ней. Романтический герой — человек исключительный, с сильными неукротимыми страстями, не признающий законов, которым подчиняются другие. Исключительность характеров сочетается в романтизме с исключительностью событий и конфликтов, их особым драматизмом и напряженностью. Сам термин «романтизм» происходит от слов *роман, романтический*, т. е. такой, как «в романе, в книге», а не как «в жизни».

Романтики активно боролись с классицизмом, отвергали его жанровые и стилистические каноны, утверждали многообразие художественных форм, творческую свободу. Для романтизма характерно обращение к истории, к народной словесности. Русские романтики в 20-х гг. XIX в. выдвинули идею народности русской литературы и ее языка. Народность трактовалась романтиками как соответствие колориту места и времени, как отражение национальных особенностей народа.

При всей противопоставленности романтизма классицизму и отчасти сентиментализму одна из черт романтизма сближала его с этими двумя направлениями. Черта эта — условность художественного изображения, которая не могла не сказываться в языке романтических произведений. Свойственные «новому слогу» сентиментализма перифрастичность, метафоричность, украшенность, эмоциональность были взяты на вооружение и романтиками. Но если в сентимен-

тализме эти черты призваны были обеспечить «приятность» словесного выражения, то в романтизме они стали служить для изображения сильных страстей, драматических событий, поражающих воображение картин. Романтизм тяготеет к экспрессивному языку, «цветам слога», необычным метафорам и сравнениям. Эмоциональная окраска, оценочность нередко оказываются важнее, чем предметное значение слова. Приведем несколько небольших отрывков из неоконченного романа Лермонтова «Вадим»:

Вадим упал на постель свою, и безотчетное страдание овладело им; он ломал руки, вздыхал, скрежетал зубами... неизвестный огонь бежал по его жилам, череп готов был треснуть... о! давно ли ему было довольно одной ненависти?... <...>

Вадим дико захохотал и, стараясь умолкнуть, укусил нижнюю губу свою, так крепко, что кровь потекла; он похож был в это мгновение на вампира, глядящего на издыхающую жертву. <...>

В шуме родной реки есть что-то схожее с колыбельной песнью, с рассказами старой няни; Вадим это чувствовал, и память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим, и где теперь мы должны пировать под именем гостя; на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца.

<...> Его сердце, закаленное противу всех земных несчастий, в эту минуту сильно забилося, как орел в железной клетке при виде кровавой пищи. <...>

Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой, с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душою грешника...

Романтизм тесно связан с последующим развитием русской словесности. Пушкин и Лермонтов шли к реализму от романтизма. Такой яркий романтик, как А. А. Бестужев-Марлинский, создал ряд произведений реалистического плана. Художественные достижения романтизма не канули в Лету, но остались, конечно, в преображенном виде достоянием словесности XX в. (поэзия Э. Багрицкого, проза К. Паустовского и др.).

§ 136. Реализм. Реализм (лат. realis — вещественный) явился самым мощным и многогранным литературным направлением в мировой и русской словесности. О времени возникновения реализма высказываются разные мнения. Некоторые ученые считают, что реализм как «правдивое изображение действительности» зародился в глубокой древности, находят его в произведениях древнерусской литературы, в народной словесности (например, в былинах). Все зависит от того, как понимать реализм. В. В. Виноградов связал становление реализма с формированием общенациональных норм русского литературного языка и развитием творческого метода, который определил «как метод литературного изображения исторической действительности в соответствии со свойственными ей социальными различиями быта, культуры и речевых навыков», как метод, связанный «с глубоким пониманием национальных характеров, с тонким использованием социально-речевых вариаций общенародного языка, с художественным воспроизведением национально-характеристических свойств разных типов в их словесном выражении». При таком понимании реализма (а оно представляется вполне логичным и обоснованным) формирование этого направления в русской словесности связывается с творчеством Пушкина. Но и во второй половине XVIII в. были писатели — М. Д. Чулков, Н. И. Новиков, Д. И. Фонвизин, И. А. Крылов, А. Н. Радищев, Г. Р. Державин, — творчество которых не укладывалось полностью ни в рамки классицизма, ни в рамки сентиментализма. Они прокладывали новые пути. Это выразилось в использовании всего разнообразия разновидностей русского языка — как литературного, так и разговорного, в стремлении к точному соответствию слова обозначаемому явлению действительности, в максимальной конкретности высказывания, в правдивости языковых характеристик персонажей. На этих путях намечались признаки реализма как нового литературного направления.

В противоположность предшествовавшим литературным направлениям, отражавшим действительность с той или иной степенью условности, реализм

обратился не только к художественно точному изображению действительности во всем многообразии ее проявлений — событий, характеров, природы, вещей, явлений и т. д., — но и к поиску и художественному анализу закономерностей, которые действуют в жизни. Это потребовало использования всех ресурсов русского языка.

Пушкин, объяснив в примечаниях к «Евгению Онегину», что слова *хлоп*, *молвь* и *топ*, осуждавшиеся критиками как неудачное нововведение, — «коренные русские», закончил это объяснение фразой: «Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка». Требование не мешать свободе языка, т. е. свободе автора использовать все языковые средства, все языковые возможности по своему усмотрению, означало отказ нового литературного направления — реализма — от ограничений, накладывавшихся на язык литературы традициями классицизма, сентиментализма и романтизма. Это требование не случайно прозвучало в связи с «Евгением Онегиным». Пушкинский роман в стихах и по замыслу, и по исполнению явил широту и свободу использования не только языковых единиц, но и различных манер, способов выражения до той поры неслыханную и невиданную. В одной из своих статей Пушкин сформулировал положение: «Разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов». Пушкин смело разрушал привычные представления о прикрепленности определенных слов к определенным темам, стилям, жанрам, соединял то, что казалось несоединимым, помещал слова в новое окружение, вводил в поэтический обиход слова, которых допушкинская поэзия избегала. В строках из «Евгения Онегина»:

На утренней заре пастух
Не гонит уж коров из хлева,
И в час полуденный в кружок
Их не зовет его рожок;
В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней —

критика осудила слово *корова* и укоряла Пушкина за то, что он «простую деревенскую девку» назвал

девою, а в другом месте благородных барышень называл девчонками:

Какая радость: будет бал!
Девчонки прыгают заране.

Для становления языковой базы реализма особо важной была задача объединения всех исторически сложившихся ресурсов, всех веками накопленных богатств русского языка. В первую очередь это касалось славянизмов и русских литературных и разговорных слов и выражений. Главный источник обогащения литературного языка Пушкин видел в языке народа. Он углубил выдвинутое романтиками понятие народности литературы и ее языка. В известной статье «О народности в литературе» Пушкин развивает мысль, что народность состоит не во внешних признаках, не в отборе «предметов» и «слов», но в умении видеть действительность глазами своего народа и правдиво изображать ее языком, близким и понятным народу. Обратившись прежде всего именно к народному языку, Пушкин стремился ввести в обиход новой реалистической литературы и все то, что издавна было достоянием литературного языка. Он свободно употреблял славянизмы, но лишь отчасти в духе старых традиций, а главным образом иначе, соединяя их со словами русскими литературными и разговорно-обиходными. В новом словесном окружении славянизмы утрачивали «возвышенность», теряли связь с религиозной сферой, получали новые «светские» переносные и непереносные значения.

В реалистической литературе утверждается принцип выбора слов не по их происхождению, не по их стилевой или социальной принадлежности, а по их соответствию изображаемой действительности, логике событий и положений, правде характеров.

Реализм открыл неограниченные возможности для проявления творческой индивидуальности писателя, потому что снял все ограничения в выборе «материи», темы произведения и способов ее художественного осмысления и раскрытия. Широта тематики и проблематики, всеохватность языковых средств и многообразие используемых литературных

форм позволяют свободно применять в реализме изобразительные приемы других литературных направлений — и сложившихся до реализма, и возникших и возникающих после его становления.

§ 137. Символизм, акмеизм, футуризм. Символизм (греч. *sýmbolon* — условный знак) — литературное направление, возникшее во Франции в 70—80-е гг. XIX в. и активно проявившееся в России в конце XIX — начале XX в. преимущественно в поэзии.

Символ в словесности — прием художественного выражения, близкий к тропу и состоящий в условном словесном обозначении какого-либо явления. Например, парус в стихотворении Лермонтова — символ романтического героя, алые паруса в феерии Грина — символ счастья. Символ использовался и используется в словесности разных направлений, но для символизма он имеет особое значение. Во-первых, символ выступает как главный прием, основной признак символизма. Во-вторых, символисты не стремились сделать символ общепонятным знаком, наоборот, он должен был передавать лишь неопределенное, смутное субъективное отражение действительности в ощущениях и представлениях поэта. По словам одного из теоретиков русского символизма, известного поэта и прозаика, автора статей на литературно-общественные темы Д. С. Мережковского (1866—1941), «в поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. <...> Слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли».

Пытаясь уйти «от грубой и бедной действительности в мир преображенной мечты», символисты стремились и язык поэзии отделить от обычного разговорного и общелитературного языка. В поэзии символистов намеренно ослаблялись прямые значения, предметная соотнесенность слов, на первый план выдвигалась звуковая сторона слова, звуковой символизм, словесная инструментовка (см. § 102—103). Наряду со вновь создаваемыми символами широко использовалась традиционная литературная символика разных времен и народов: средневековая евро-

тейская, индийская, иранская и т. п. Стихи обильно уснащались иноязычными собственными именами, несущими символическое значение; часто употреблялись латинские слова и выражения, особенно в заглавиях и эпитафиях. Образные средства символистов обычно были подчеркнута оригинальны, иногда вычурны.

Одним из излюбленных приемов был оксюморон (*тень несозданных созданий, в звонко-звучной тишине* — Брюсов; *в страстности бесстрастные, гимны неслышные, в немой музыкальности* — Бальмонт). Вместо обычных конструкций с эпитетом-прилагательным символисты очень часто применяли сочетания существительных в именительном падеже с существительными в родительном падеже (*бездонность сумрака, неразрешенность сна, золотая возможность дождей* — Бальмонт; *бездонность нежности* — З. Гиппиус; сравните: *бездонный сумрак, неразрешенный сон, возможные дожди, бездонная нежность*). В лексике поэзии символистов очень большая доля принадлежала словам с отвлеченным значением, особенно существительным с суффиксом *-ость*.

Во втором десятилетии XX в. из символизма выделился акмеизм (греч. *акмё* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая сила). В этом новом течении русской поэзии (Городецкий, Зенкевич, Кузмин, ранние Гумилев, Ахматова, Мандельштам) символистской беспредметности, неопределенности, расплывчатости образов, устремленности в «запредельность» была противопоставлена «лирика безупречных слов», «прекрасная ясность» словесного выражения. Акмеисты обратились к земному предметному миру, его красоте и «высокой самооценности». «У акмеистов, — писал С. М. Городецкий, — роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще».

Для акмеизма самими акмеистами было предложено и еще одно название — адамизм. Под адамизмом подразумевался мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь, взгляд первого человека — Адама. Об этом писали акмеисты в своих



Сергей
Митрофанович
Городецкий
(1884—1967)

статьях, об этом же говорится
в стихотворении С. М. Городец-
кого «Адам»:

Прости, пленительная влага
И первоздания туман!
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.

Просторен мир и многозвучен.
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн и ветхой мглы.
Вот первый подвиг. Подвиг

Новый —
Живой земле пропеть хвалы.

Футуризм (лат. *futurum* — будущее) возник в Италии и во втором десятилетии XX в. распространился в русской поэзии и живописи. В поэзии образовались два течения: эгофутуризм (лат. *ego* — я) и кубофутуризм (название перенесено из живописи: кубизм — изображение предмета путем разложения его на плоские грани или уподобления простейшим телам — шару, конусу, кубу).

Эгофутуризм, представленный в творчестве раннего Северянина, отличался изысканной манерностью, пристрастием к «экзотическим» словам — заимствованным и изобретенным. Это видно в заключительной строфе «поэзы» «Качалка грезэрки»:

А качнетесь Вы к выси,
Где мигающий бисер,
Вы постигнете тайну: вечной жизни процесс.
И мечты сюрпризэрки
Над качалкой грезэрки
Воплотятся в капризный, но бессмертный эксцесс!

Кубофутуристы (Д. Бурлюк, Каменский, Кручёных, Хлебников, ранний Маяковский) противопоставляли свое творчество всей прошлой и совре-

менной им культуре и литературе (включая и эго-футуризм), выступали за новую поэзию и новый поэтический язык. Безнадёжно устаревшим представлялся кубофутуристам и язык символистской поэзии. В своих литературных манифестах («Пощечина общественному вкусу», «Садок судей») кубофутуристы провозгласили свое право «1. На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Словоновшества). 2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку», заявили, что в их строках «уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова». Отвергались и традиционные формы стиха: «Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение рождает новый свободный ритм поэту».

Поиски нового языка поэзии настойчиво осуществлялись на практике и обосновывались в теории. Кручёных, заменяя слово *футуристы* его русским эквивалентом *будетляне*, писал: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний, застывший язык».

Конечно, явно несостоятельным было отрицание футуристами всей прошлой культуры и литературы («Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности»), в котором, впрочем, было больше вызова, молодой дерзости, чем действительных намерений. Очевидно, бесплодными были попытки заменить «заумным языком» традиционный язык поэзии, хотя А. Кручёных и утверждал, что в пятистишии

дыл бур шил
убещур
скуп
вы со б у
р л эз

«больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина».

Однако футуристы, демонстрируя свое неприятие «существовавшего до них языка», не просто «выдумывали» новый язык, но и обращались к «живому разговорному слову», «языку улицы» как источнику обогащения выразительных средств языка поэзии. Стихи футуристов далеко не всегда создавались по типу «дыл бур щил». Вспомним хотя бы знаменитые строки Бурлюка:

Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Так идите же за мной...
За моей спиной
Я бросаю гордый клич
Этот краткий спич!

Будем кушать камни травы
Сладость горечь и отравы.
Будем лопать пустоту
Глубину и высоту
Птиц зверей чудовищ рыб
Ветер глины соль и зыбь!..

Приведем еще стихотворение Каменского «Чурлю-журль»:

Звенит и смеется
Солнце весело льется
Дикий лесной журчеек
Своевольный мальчишка:
Чурлю-журль
Чурлю-журль.
Звенит и смеется
И эхо живое несется
Далеко в зеленой тиши
Корнистой глуши:
Чурлю-журль
Чурлю-журль.
Звенит и смеется
Отчего никто не проснется
И не побежит со мной
Далеко в разгулье:
Чурлю-журль
Чурлю-журль.

Смеется и солнится
С гор несет песню
И не видит лесная лесинка
Низко нагнулась над ним.
И не слышит цветинка
Песню ответную
Еще зовно зовет:
Чурлю-журль
Чурлю-журль.

Футуристы немало сделали для раскрытия новых художественных возможностей слова, его родственных, смысловых и ассоциативных связей с другими словами, для разработки поэтического синтаксиса и новых форм стихосложения.

Не прошли бесследно для современной поэзии и творческие искания символистов и акмеистов.

Вместе с тем несомненно, что теоретические установки литературных направлений начала XX в. оказались слишком узкими, односторонними для выдающихся русских поэтов. Их творчество не вмещается целиком в рамки символизма (Брюсов, Блок, Бальмонт, А. Белый), акмеизма (Гумилев, Ахматова, Кузмин) и футуризма (Северянин, Хлебников, Маяковский).

Вопросы и задания

1. Расскажите об объективных и субъективных факторах, от которых зависит различное словесное выражение одной темы.
2. Как влияет на словесное выражение темы принадлежность словесного произведения к художественной или нехудожественной словесности; к тому или иному роду, виду, жанру книжной или народной художественной словесности; к тому или иному функциональному стилю?
3. Как влияют на словесное выражение темы условия языкового общения, среды и сферы употребления языка?
4. Как влияет на словесное выражение темы литературное направление, в рамках которого создается произведение словесности?

5. Каковы характерные черты употребления языка в произведениях классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма, символизма, акмеизма, футуризма?



Глава 9. Композиция словесного произведения



§ 138. **Общее понятие композиции.** Архитектоника, сюжет и фабула. Композиция (лат. *compositio* — сочинение, составление, соединение) свойственна всем произведениям искусства. В музыке композицией называют не только строение музыкального произведения, но и само сочинение музыки, а также учебную и научную дисциплину, посвященную этому виду творчества. В словесности и изобразительных искусствах композицию в самом общем виде определяют как внутреннее построение произведения, подбор, группировку и последовательность изобразительных приемов, организующих художественное целое. Разумеется, в каждом виде искусства композиция имеет свои особенности, и нас интересуют особенности композиции словесного произведения. Но прежде чем перейти к их рассмотрению, надо познакомиться с некоторыми понятиями, ближайшим образом связанными с композицией. Это архитектоника, сюжет и фабула. А кроме того, нам опять приходится отметить нестрогость и даже некоторую путаницу в терминологии, на этот раз — связанной с композицией. Поэтому особенно важно быть последовательными в применении принятых нами толкований.

Архитектоника (греч. *architektonikē* — букв.: строительное искусство, архитектура) — внешняя форма строения произведения и его частей (пролог, эпилог, глава, часть, книга, том и другие возможные части, разделы произведения). К архитектонике относится и строфическое строение стихотворных произведений (см. § 111).

Сюжет (франц. *sujet* — предмет) и **фабула** (лат. *fabula* — история, рассказ) — взаимосвязанные понятия и, к сожалению, «взаимозаменяемые» термины.

ны. Ряд авторов сюжетом называет совокупность событий, о которых рассказывается в произведении словесности, а фабулой — последовательное развитие событий, их движение. Такое понимание соответствует значению слов «сюжет» и «фабула» в языках-источниках, однако чаще в специальной литературе фабула толкуется как совокупность событий, а сюжет — как движение, последовательность тех же событий. Иными словами, термины «сюжет» и «фабула» в смысле своего содержания как бы меняются местами. Если уж приходится выбирать, то остановимся на более распространенном (втором) понимании сюжета и фабулы.

В повествовательных произведениях архитектоники и сюжет могут в самых простых случаях соответствовать друг другу в том смысле, что последовательность частей произведения может соответствовать последовательности излагаемых событий. Но чаще архитекtonика и сюжет находятся в более сложных отношениях. Например, архитекtonика романа Лермонтова «Герой нашего времени» такова: Часть первая. I. Бэла. II. Максим Максимыч. Журнал Печорина. I. Тамань. Часть вторая (окончание журнала Печорина). II. Княжна Мери. III. Фаталист. А последовательность событий, о которых рассказано в романе, иная. Ей соответствовало бы такое расположение частей: Тамань — Княжна Мери — Фаталист — Бэла — Максим Максимыч. В современной повествовательной прозе встречается очень сложная архитекtonика. Примером может служить роман А. Битова «Пушкинский дом». В нем есть пролог и эпилог, части, приложения к частям, версии и варианты, воспроизведения статей и дневников; при этом время действия многократно перемещается в различные моменты прошлого, события освещаются с разных точек зрения.

§ 139. Композиция как организация развертывания сюжета. Особенности композиции словесного произведения понимаются и описываются различно.

Очень распространено понимание композиции как развертывания сюжета. С этой точки зрения

в композиции выделяются такие обобщенные части: экспозиция (лат. *expositio* — изложение, описание), в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия, — завязка, т. е. исходный эпизод, событие, определяющее начало противоречия, конфликта и последующее развитие сюжета, — развитие действия, которое может раскрываться в большем или меньшем количестве сцен, эпизодов, — кульминация (лат. *culmen* — вершина), т. е. наиболее напряженный момент в развитии действия, высшая точка конфликта — развязка, т. е. исход событий, решение конфликта. Такого типа композиция с особой четкостью обнаруживается в драматургии (например, «Ревизор» Гоголя, «Гроза» Островского), но может быть представлена и в повествовательных произведениях. Например, в маленьком рассказе Чехова «Хамелеон» обнаруживаются все названные части композиции. Описание базарной площади, по которой идет полицейский надзиратель Очумелов, — экспозиция. Крик «Так ты кусаться, окаянная?», который слышит Очумелов, — завязка. Развитие действия — это перемены в отношении Очумелова к золотых дел мастеру Хрюкину и укусившей его собаке в зависимости от высказываемых в толпе соображений: чья собака — генеральская или нет? Кульминация наступает, когда генеральский повар заявляет, что «этаких у нас отродясь не бывало», а развязка — когда выясняется, что собака «генералова брата».

Такой «классический» порядок частей в композиции не обязателен. Например, экспозиция может быть не только прямая, т. е. расположенная в начале произведения, но и задержанная — внутри текста, и обратная — в конце. Произведение может начинаться сразу с завязки и даже с развязки, развитие действия может иметь различные временные сдвиги и т. п. Изучение всех разновидностей композиции, понимаемой как построение сюжета, очень интересно, но мало способствует выявлению специфики композиции словесного произведения, потому что композиция как последовательность разворачивания сюжета присуща и другим видам искусства, например кинематографу, хореографу.

§ 140. Композиция как система динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве. Собственно говоря, развитие сюжета в произведении искусства воспроизводит «сюжеты» реальной жизни. Так что можно говорить о сюжете и вне искусства. А особенности воплощения сюжета в композиции того или иного вида искусства зависят от материала, которым пользуется искусство. Об этих особенностях еще в начале 20-х гг. XX века хорошо сказал один из крупнейших отечественных филологов, автор многих трудов по теории литературы, поэтике, стиховедению, фольклору, языкознанию, истории западной и русской литературы В. М. Жирмунский (1891—1971): «Композиция и сюжет существуют и в других искусствах (в живописи, музыке), они существуют как будто вне всякого искусства (сюжет какого-нибудь уличного происшествия, записанного газетным хроникером). Однако в поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией вообще, а с особого рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс: точно так же композиция музыкальная и живописная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматриваться в отвлечении, как тождественная с композицией поэтической».

Обращение к языку как материалу словесности привело филологов к более сложному и более соответствующему природе словесного произведения пониманию его композиции, чем отождествление композиции с этапами развития сюжета. Композицию стали толковать как мотивированное расположение «отрезков» художественного произведения, каждый из которых определяется или выдержанной на всем его протяжении той или иной формой словесного выражения (повествование, описание, рассуждение, диалог и т. п.), или точкой зрения (автора, рассказчика, персонажа), с которой ведется изложение. Точка зрения очень важна в композиции повествовательных произведений. Л. Толстой говорил, что «вообще» писать невозможно, что каждая сцена неминуемо видится чьими-то глазами и соот-

ветственно описывается. Меняется взгляд — меняется и язык.

Понимание композиции произведения словесности как построения, расположения «словесных масс» согласуется с особенностями словесного искусства. Но выражение «словесные массы» не очень удачно, потому что масса — нечто бесформенное, неупорядоченное. В. В. Виноградов, говоря о композиции словесного произведения, пользовался более четким понятием: словесный ряд. Слово *ряд* указывает на порядок, упорядоченность. По определению В. В. Виноградова, композиция — это система динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве.

§ 141. Понятие словесного ряда. Словесные ряды в «Тамани» М. Ю. Лермонтова. Таким образом, с точки зрения словесного строя произведения главным компонентом, слагаемым его композиции выступает словесный ряд. Уточним это понятие.

Прежде всего надо отметить, что словесный ряд как слагаемое композиции — категория текста. Вне текста нет словесного ряда.

Далее. В словесном ряду слова располагаются не обязательно подряд, одно за другим. Наоборот, чаще всего словесный ряд образуется словами, между которыми располагаются другие слова. Рассмотрим начало повести Распутина «Живи и помни»:

Зима на 45-й, последний военный год, в этих краях простояла сиротской, но крещенские морозы свое взяли, отстучали, как им полагается, за сорок. Прокалившись за неделю, отстал с деревьев куржак, и лес совсем помертвел, снег по земле заскрип и крошился, в жестком и ломком воздухе по утрам было трудно продохнуть. Потом снова отпустило, после этого отпустило еще раз, и на открытых местах рано затвердел наст.

В морозы в бане Гуськовых, стоящей на нижнем огороде у Ангары, поближе к воде, случилась пропажа: исчез хороший, старой работы, плотницкий топор Михеича. <...>

Настена узнала о пропаже вечером, после работы. Михеич за день не успокоился: где теперь, в войну,

возьмешь такой топор? Никакого не возьмешь, а этот был словно игрушечка — легкий, бриткий, как раз под руку. Настена слушала, как разоряется свекор, и устало думала: чего уж так убиваться по какой-то железяке, если давно все идет вверх тормашками.

В этом отрывке есть два диалектных слова: *куржак* — иней и *бриткий* — острый. В дальнейшем в повести употребляются и другие диалектные слова: *верховик* — верховой ветер, *гоношиться* — хлопотливо заниматься какими-нибудь мелкими хозяйственными делами, *катанки* — валенки, *стайка* — помещение для домашнего скота, *чирки* — башмаки, туфли и т. п. Диалектные слова отделены друг от друга иногда целыми страницами, но все вместе они образуют диалектный словесный ряд, который служит в повести для изображения местности, обстоятельств, среды, в которых происходит действие, и, конечно, для языковой характеристики персонажей.

Диалектный словесный ряд взаимодействует в повести Распутина с другими словесными рядами. Например, в приведенном отрывке намечается ряд просторечный (*разоряется свекор, железяке, все идет вверх тормашками*) и ряд народно-разговорный (*зима простояла сиротской, морозы свое взяли, отстучали, убиваться*). Таким образом, третье, что надо отметить, — в словесный ряд входят языковые единицы, объединенные какими-либо общими признаками, например значением, принадлежностью к архаизмам или неологизмам, диалектизмам или профессионализмам, просторечию или книжной лексике и т. п., связанностью с предметно-логической или эмоционально-экспрессивной стороной текста, включенностью в какой-либо прием построения текста. Следовательно, словесные ряды могут быть выделены по различным признакам.

Четвертое не менее важное обстоятельство состоит в том, что определение «словесный» в выражении *словесный ряд* употребляется в широком смысле. В качестве слагаемых, компонентов словесного ряда могут выступать не только слова (хотя прежде всего и чаще всего имеются в виду именно слова), но и словосочетания, различные синтаксичес-

ветственно описывается. Меняется взгляд — меняется и язык.

Понимание композиции произведения словесности как построения, расположения «словесных масс» согласуется с особенностями словесного искусства. Но выражение «словесные массы» не очень удачно, потому что масса — нечто бесформенное, неупорядоченное. В. В. Виноградов, говоря о композиции словесного произведения, пользовался более четким понятием: словесный ряд. Слово *ряд* указывает на порядок, упорядоченность. По определению В. В. Виноградова, композиция — это система динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве.

§ 141. Понятие словесного ряда. Словесные ряды в «Тамани» М. Ю. Лермонтова. Таким образом, с точки зрения словесного строя произведения главным компонентом, слагаемым его композиции выступает словесный ряд. Уточним это понятие.

Прежде всего надо отметить, что словесный ряд как слагаемое композиции — категория текста. Вне текста нет словесного ряда.

Далее. В словесном ряду слова располагаются не обязательно подряд, одно за другим. Наоборот, чаще всего словесный ряд образуется словами, между которыми располагаются другие слова. Рассмотрим начало повести Распутина «Живи и помни»:

Зима на 45-й, последний военный год, в этих краях простояла сиротской, но крещенские морозы свое взяли, отстучали, как им полагается, за сорок. Прокалившись за неделю, отстал с деревьев куржак, и лес совсем помертвел, снег по земле закрип и крошился, в жестком и ломком воздухе по утрам было трудно продохнуть. Потом снова отпустило, после этого отпустило еще раз, и на открытых местах рано затвердел наст.

В морозы в бане Гуськовых, стоящей на нижнем огороде у Ангары, поближе к воде, случилась пропажа: исчез хороший, старой работы, плотницкий топор Михеича. <...>

Настена узнала о пропаже вечером, после работы. Михеич за день не успокоился: где теперь, в войну,



возьмешь такой топор? Никакого не возьмешь, а этот был словно игрушечка — легкий, бриткий, как раз под руку. Настена слушала, как разоряется свекор, и устало думала: чего уж так убиваться по какой-то железяке, если давно все идет вверх тормашками.

В этом отрывке есть два диалектных слова: *кур-жак* — иней и *бриткий* — острый. В дальнейшем в повести употребляются и другие диалектные слова: *верховик* — верховой ветер, *гоношиться* — хлопотливо заниматься какими-нибудь мелкими хозяйственными делами, *катанки* — валенки, *стайка* — помещение для домашнего скота, *чирки* — башмаки, туфли и т. п. Диалектные слова отделены друг от друга иногда целыми страницами, но все вместе они образуют диалектный словесный ряд, который служит в повести для изображения местности, обстоятельств, среды, в которых происходит действие, и, конечно, для языковой характеристики персонажей.

Диалектный словесный ряд взаимодействует в повести Распутина с другими словесными рядами. Например, в приведенном отрывке намечается ряд просторечный (*разоряется свекор, железяке, все идет вверх тормашками*) и ряд народно-разговорный (*зима простояла сиротской, морозы свое взяли, отстучали, убиваться*). Таким образом, третье, что надо отметить, — в словесный ряд входят языковые единицы, объединенные какими-либо общими признаками, например значением, принадлежностью к архаизмам или неологизмам, диалектизмам или профессионализмам, просторечию или книжной лексике и т. п., связанностью с предметно-логической или эмоционально-экспрессивной стороной текста, включенностью в какой-либо прием построения текста. Следовательно, словесные ряды могут быть выделены по различным признакам.

Четвертое не менее важное обстоятельство состоит в том, что определение «словесный» в выражении *словесный ряд* употребляется в широком смысле. В качестве слагаемых, компонентов словесного ряда могут выступать не только слова (хотя прежде всего и чаще всего имеются в виду именно слова), но и словосочетания, различные синтаксичес-

кие модели, тропы, фигуры; в слове, входящем в словесный ряд, определяющим признаком может быть не значение или стилистическая окраска, а морфологическая форма или звуковые особенности (например, звуковые повторы: *У Черного моря чинара стоит молодая* — М. Лермонтов; см. § 103). Говоря о словесных рядах и их композиционной роли, В. В. Виноградов указывает также, что «в композиции художественного произведения динамически развертывающееся изображение мира раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей». Отсюда вытекает, что к словесным рядам могут быть отнесены и «разные формы и типы речи», используемые в произведении. Обратимся к примерам. Вот небольшой отрывок из «Тамани» М. Ю. Лермонтова:

Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой. Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона.

Здесь можно выделить такие, например, словесные ряды (которые в дальнейшем, разумеется, получают свое продолжение и развитие): ряд «прямых наименований» (*Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены*), ряд образно-метафорический (*Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию; черные снасти, подобно паутине*), ряд разговорный (*стояла избочась другая лачужка*), ряд книжно-романтический (*с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны; на бледной черте небосклона*), ряд антонимический (*черные снасти... на бледной черте небосклона*).

В словесной композиции «Тамани» важное значение имеет такой отрывок: *«Есть еще одна фатера, — отвечал десятник, почесывая затылок: — только вашему благородию не понравится, там нечисто».* — Не поняв точного значения последнего слова, я велел



Тамань.

Рисунок карандашом М. Ю. Лермонтова. 1837 г.

ему идти вперед... В дальнейшем «точное значение» слова нечисто раскрывается в развертывании двух словесных рядов: предметно-логического (два белые глаза; слепой; едва приметная улыбка; что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз; на стене ни одного образа; на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень; бог знает куда; какой-то узел; слепой говорил со мною малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски; что-то из лодки; обед, довольно роскошный для бедняков) и эмоционально-экспрессивного (неприятное впечатление; в голове моей родилось подозрение; эти странности меня тревожили; передо мной во мраке все вертелся мальчик с белыми глазами; меня в дверях встретил казак мой с испуганным лицом; странное существо).

Словесные ряды в композиции художественного произведения вступают в сложное взаимодействие. Возможно их чередование, взаимопроникновение, параллельное развертывание, преобразование одного в другой и т. д. В той же «Тамани» постоянно

чередуются, а точнее, взаимопроникают разговорный и книжно-романтический словесные ряды:

Я не охотник до сентиментальных прогулок по морю, но отступать было не время. Она прыгнула в лодку, я за ней, и не успел еще опомниться, как заметил, что мы плывем. <...> И щека ее прижалась к моей, и я почувствовал на лице моем ее пламенное дыхание. Вдруг что-то шумно упало в воду: я хватать за пояс — пистолета нет. О, тут ужасное подозрение закралось мне в душу, кровь хлынула мне в голову.

Отметим, что разговорный словесный ряд формируется не только за счет слов и словосочетаний (*не охотник; не успел опомниться*), но и за счет морфологических форм и синтаксических конструкций (*я хватать за пояс — пистолета нет; она прыгнула в лодку, я за ней*). Книжно-романтический словесный ряд также строится не из отдельных слов, а из их характерных сочетаний (*пламенное дыхание, ужасное подозрение закралось мне в душу, кровь хлынула в голову*).

§ 142. Словесные ряды в «Алых парусах» А. Грина. Все возможные случаи «динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве» в краткой учебной книге описать невозможно. Ограничимся еще одним примером. Рассмотрим словесные ряды, которыми строится и развивается образ алых парусов в известной повести-феерии А. Грина.

Автор «Алых парусов» сравнивает Ассоль с живым стихотворением «со всеми чудесами его созвучий и образов, с тайной соседства слов, во всей взаимности их теней и света, падающих от одного на другое». Этот поэтический образ вполне научно точен в отношении того, что специалисты называют «языковым строем художественного текста». Представления писателя вполне сопоставимы с суждениями ученого, который к качествам и особенностям стиля художественного произведения относит «распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых

посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения» (В. В. Виноградов). В высказываниях художника и исследователя равно подчеркнуто, какую большую организующую роль имеют расположение слов по отношению друг к другу на протяжении всего текста («тайна соседства слов»), неразрывные, хотя порой и очень тонкие, смысловые и экспрессивные связи слов между собой, взаимные «наложения» значений и ассоциативные сближения слов («взаимность их теней и света, падающих от одного на другое»).

Итак, словесные ряды, связанные с образом алых парусов.

Однажды днем, «когда окружающая дорогу чаща полна солнечным ливнем, цветами и тишиной», Ассоль шла в город, чтобы продать игрушки, сделанные ее отцом, и

...присела у дороги съесть кусок пирога, положенного в корзинку на завтрак. Закусывая, она перебирала игрушки; из них две-три оказались новинкой для нее; Лонгрен сделал их ночью. Одна такая новинка была миниатюрной тоночной яхтой; белое суденышко это несло алые паруса, сделанные из обрезков шелка, употреблявшегося Лонгреном для оклейки пароходных кают — игрушек богатого покупателя. Здесь, видимо, сделав яхту, он не нашел подходящего материала на паруса, употребив, что было — лоскутки алого шелка. Ассоль пришла в восхищение. Пламенный веселый цвет так ярко горел в ее руке, как будто она держала огонь.

Когда Ассоль пустила яхту в ручей, паруса тотчас сверкнули алым отражением в прозрачной воде; свет, пронизывая материю, лег дрожащим розовым излучением на белых камнях дна. Девочка бежала за яхтой, боясь потерять из вида алое сверкание парусов.

Так появляется в повести образ алых парусов. Появляется в подчеркнуто естественной, реальной, обыденной ситуации; появляется в сопровождении подробного разъяснения, почему паруса игрушечной яхты оказались именно алыми; но в то же время появляется как образ чудесный, пленительный, вызывающий восхищение. Отсюда — два ряда соседствующих слов и словосочетаний. Один ряд —

обрезки, лоскутки шелка, подходящий материал, оклейка, употребляют; другой ряд — солнечный ливень, огонь, свет, сверкание, излучение, гореть, сверкать, пламенный, веселый цвет.

На берегу моря Ассоль встречает собирателя песен, легенд, преданий и сказок Эгля, который приносит чудесное предсказание:

— <...> Однажды утром в морской дали под солнцем сверкнет алый парус. Сияющая громада алых парусов белого корабля двинется, рассекая волны, прямо к тебе... Корабль подойдет величественно к самому берегу под звуки прекрасной музыки; нарядная, в коврах, в золоте и цветах поплывет от него быстрая лодка... Тогда ты увидишь храброго красивого принца, он будет стоять и протягивать к тебе руки. «Здравствуй, Ассоль! — скажет он. — Далеко-далеко отсюда я увидел тебя во сне и приехал, чтобы увезти тебя навсегда в свое царство...»

В предсказании Эгля «склонность к мифотворчеству» определяет развитие сказочной, чудесной стороны образа алых парусов и соответствующих ассоциаций. Появляется красивый принц. Корабль подходит под звуки прекрасной музыки. Для композиционного движения словесных рядов очень важны такие детали: *двинется, рассекая волны, прямо к тебе и под солнцем сверкнет алый парус.*

Именно через образы солнца и рассекающего волны корабля, а не прямо через образ алых парусов происходит сближение сюжетных линий Ассоль и Грэя, которому тоже нечто предсказано.

В винных подвалах замка, где растет мальчик Грэй, хранятся бочки со старинным вином. На обручах надпись: «Меня выпьет Грэй, когда будет в раю». Подвыпивший погребщик так рассуждает по поводу этого предсказания:

— Как понять? Выпьет, когда умрет, что ли? Странно... Допустим, что «рай» означает счастье. Но раз так поставлен вопрос, всякое счастье утратит половину своих блестящих перышек, когда счастливец искренне спросит себя: рай ли оно? <...> Есть еще третье предположение: что когда-нибудь Грэй допьется до блаженно-райского состояния и дерзко опустошит бочеч-

ку. Но это, мальчик, было бы не исполнение предсказания, а трактирный дебош.

У мальчика же свое представление о рае:

— Вот рай!.. Он у меня, видишь? — Грэй тихо засмеялся, раскрыв свою маленькую руку. Нежная, но твердых очертаний ладонь озарилась солнцем, и мальчик сжал пальцы в кулак. — Вот оно, здесь!.. То тут, то опять нет...

Позже, когда Грэй стал капитаном, увидел спящую Ассоль и узнал о предсказании Эгля, *«он подставлял руку, ладонью вверх, знойному солнцу, как сделал это однажды мальчиком в винном погребе»*.

Так сходит, по существу, на нет образ «рая», уступая место образам счастья и солнца. А образ солнца, в свою очередь, уже в начале повести связывается с образом алых парусов.

Другая цепь ассоциаций связана с картиной, поразившей детское воображение Грэя:

Картина изображала корабль, вздымающийся на гребень морского вала... Корабль шел прямо на зрителя... Гребень вала, распластанный корабельным килем, напоминал крылья гигантской птицы. Пена неслась в воздух. Паруса, туманно видимые из-за бакборта и выше бушприта, полные неистовой силы шторма, валились всей громадой назад, чтобы, перейдя вал, выпрямиться, а затем, склонясь над бездной, мчаться судно к новым лавинам. Разорванные облака низко трепетали над океаном. Тусклый свет обреченно боролся с надвигающейся тьмой ночи. Но всего замечательнее была в этой картине фигура человека, стоящего на баке, спиной к зрителю... Богатство костюма выказывало в нем капитана...

Оставляя в стороне прозрачный в своей символике образ капитана, обратим внимание на то, что паруса, *полные неистовой силы шторма, изображаются как туманно видимые*. Не только паруса, но вся картина как бы лишена цвета: *Тусклый свет обреченно боролся с надвигающейся тьмой ночи*. Это не случайно. Картина символизирует мужество капитана, мощь корабля, преодолевающего шторм. Паруса напряжены, чтобы *мчаться судно к новым лавинам*.



Ассоль.

Иллюстрация С. Г. Бродского к повести-феерии А. Грина
«Алые паруса». 1965 г.

Но они пока не мчат никого к счастью и никому счастья не несут. Это — предназначение алых парусов.

Уже взрослая Ассоль уходила ночью на морской берег, где, выждав рассвет, совершенно серьезно выматривала корабль с Алыми Парусами. Эти минуты были для нее счастьем. И вот однажды в лучах восходящего солнца ей привиделся корабль, который остановился по самой середине зари. Из этой дали он был виден ясно, как облака. Разбрасывая веселье, он плыл, как вино, роза, кровь, уста, алый бархат и пунцовый огонь. Корабль шел прямо к Ассоль. Крылья пены трепетали под мощным напором его киля. Две последние фразы прямо связывают воедино предсказание Эгля, картину в замке Грэя и живое видение Ассоль. Сопоставим: Сияющая громада алых парусов белого корабля двинется, рассекая волны, прямо к тебе. — Корабль шел прямо на зрителя. <...> Гребень вала, распластанный корабельным килем, напоминал крылья гигантской птицы. — Корабль шел прямо к Ассоль. Крылья пены трепетали под мощным напором его киля. И еще сопоставим: цвет парусов игрушечной яхты был пламенный и веселый, и корабль в видении Ассоль плыл, разбрасывая веселье. Ассоциативный ряд алого цвета умножается: вино, роза, кровь, уста, алый бархат и пунцовый огонь. И, хотя это пока только игра утреннего солнечного света в облаках, уже близок вполне реальный корабль, который капитан Грэй восторженно, но деловито оснащает алыми парусами.

Вокруг образа алых парусов опять, как и в сцене с игрушечной яхтой, выстраиваются два словесных ряда. Один отражает, если так можно выразиться, материальную сторону дела:

Грэй побыл в трех лавках... Он терпеливо разбирал свертки, откладывал, сдвигал, развертывал и смотрел на свет...; Грэй... высчитал карандашом на бумаге требуемое количество. — Две тысячи метров; когда лавочник изошел восторгом, Грэй договорился с ним о доставке, взяв на свой счет издержки, уплатил по счету и ушел; — Мы простои́м в устье реки, пока не сменим весь такелаж. Вы видели, что привезли красный шелк. Из него под руководством парусного мастера Блента смастерят «Секрету» новые паруса.



Грэй.

Иллюстрация С. Г. Бродского к повести-феерии А. Грина
«Алые паруса». 1965 г.

Другой словесный ряд развивает образно-символическую трактовку алого цвета с заметным движением в сторону духовной сферы. Значительную часть этого ряда мы рассмотрели в § 44, когда говорили об использовании синонимов, в частности — обозначений оттенков красного цвета в повести Грина. Сделаем некоторые добавления.

Грэй мысленно видел уже нужный цвет и оттенок. В двух первых лавках ему показали шелка базарных цветов, предназначенные удовлетворить незатейливое тщеславие; в третьей он нашел образцы сложных эффектов. Грэй рассматривал такое множество алых полос, что прилавок, заваленный ими, казалось, вспыхнет. На носок сапога Грэя легла пурпуровая волна; на его руках и лице блеснул розовый отсвет. Наконец, капитан нашел совершенно чистый, как алая утренняя струя, полный благородного веселья и царственности цвет... Он рдел, как улыбка, прелестью духовного отражения.

В композиционном отношении важно, что этот ряд начинается в той сцене, где Ассоль находит среди игрушек белую яхту с алыми парусами и пускает ее в ручей.

Но вот алые паруса установлены на корабле Грэя:

...Воздушный напор усилился, рассеял туман и вылился по реям в легкие алые формы, полные роз. Розовые тени скользили по белизне мачт и снастей, все было белым, кроме раскинутых, плавно двинутых парусов — цвета глубокой радости.

Когда от первого до последнего слова сбывается предсказание Эгля, зримый образ алых парусов постепенно затухает и в повести на первый план выступает образ счастья.

Ассоль зажмурилась; затем, быстро открыв глаза, смело улыбнулась его сияющему лицу и, запыхавшись, сказала:

— Совершенно такой.

<...> Счастье сидело в ней пушистым котенком.

На корабль доставили легендарное фамильное вино с потерявшей теперь свою загадочность над-

писью. Грэй поднялся вверх, дал знак оркестру и, сняв фуражку, первый зачерпнул граненым стаканом, в песне золотых труб, святое вино.

Кончается повесть «Алые паруса», как все мы знаем, словом *счастье*. Это слово замыкает ряд главных, опорных, «ключевых» слов-образов: *солнце — веселье — радость — алые паруса — счастье*.

Многие художники иллюстрировали повесть-феерию «Алые паруса». Цикл иллюстраций к произведениям А. Грина, в том числе и к «Алым парусам», выполнен оригинальным книжным графиком и архитектором С. Г. Бродским. Влюбленный в творчество А. Грина художник разработал оформление Дома-музея писателя в Крыму. На с. 326, 328 воспроизведены иллюстрации С. Г. Бродского к повести-феерии. Сравните с текстом А. Грина живописные изображения и определите, насколько они соответствуют словесным образам, созданным писателем.

§ 143. Определение словесного ряда. Подводя итог всему сказанному выше о словесных рядах, мы можем дать определение этого понятия.

Словесный ряд — это представленная в тексте последовательность (не обязательно непрерывная) языковых единиц разных ярусов, объединенных композиционной ролью и соотносительностью с определенной сферой языкового употребления или с определенным приемом языкового выражения.

Напомним, что словесный ряд — категория текста. Поэтому он принципиально отличается от таких явлений, как синонимический ряд, семантическая или тематическая группа. Последние представляют собой категории языкового строя, описываются и фиксируются в лексикологии и лексикографии. Синонимические ряды можно найти в словарях синонимов. Слова, объединенные, скажем, общим значением «неожиданность» или относящиеся к теме «дорога», тоже можно выбрать из словарей. А словесный ряд как слагаемое композиции можно найти только в тексте.

Словесный ряд отличается и от контекста. Контекст (лат. *contextus* — тесная связь, соединение) — это часть текста, взятая в объеме, достаточ-

ном для определения смысла входящего в нее отдельного слова или предложения. Словесный ряд назвать частью текста в том смысле, в каком ею является контекст, нельзя. Словесный ряд, как мы уже говорили, является компонентом, слагаемым текста, но не его частью «от и до». Словесный ряд может быть и, как правило, бывает прерывным, между образующими его единицами могут располагаться другие единицы. Это мы видели в приведенных выше примерах.

Заканчивая наш разговор о словесных рядах, скажем несколько слов о соотношении словесных рядов и композиционных отрезков. Между ними есть связь, но она не носит общего, универсального характера, в каждом конкретном случае, в каждом художественном тексте эта связь может быть своеобразной. В «Тамани» М. Ю. Лермонтова, например, разговорный словесный ряд представлен преимущественно в повествовательных отрезках и в диалогах; в описательных отрезках он не столь заметен. Книжно-романтический словесный ряд представлен преимущественно в рассуждениях и внутренних монологах рассказчика, а также в описаниях. Такое распределение не исключает присутствия в названных композиционных отрезках и других словесных рядов.

§ 144. Роль деталей в композиции словесного произведения. В композиции художественного произведения важная роль принадлежит особенностям словесного выражения и размещения деталей. Деталь (франц. *detail* — подробность, деталь) — это художественная подробность, которая призвана представить изображаемый характер, картину, действие, переживание в их своеобразии, неповторимости. Деталь — что очень важно — может заключать в себе большую смысловую и эмоциональную информацию. Показательно суждение о деталях писателя С. П. Антонова: «В конечном счете ценность детали не в богатстве ассоциаций, не в длине цепи представлений и образов. Ведь вся эта цепь, если бы она была выписана автором, служила бы только средством для того, чтобы воссоздать в душе читателя то же самое ощущение, которое испытывает автор. Свойство счастливо найденной детали «четвертого

измерения» и состоит в том, что она способна возбудить это результативное ощущение сразу, минуя всю последовательно-логическую цепь представлений и образов, заставляя читателя подсознательно, с быстротой молнии прочувствовать все промежуточные ступени познания предмета».

Выразительная, «счастливно найденная» деталь — это свидетельство мастерства писателя, а умение замечать и ценить детали — свидетельство культуры, филологической грамотности читателя. Возможно, преувеличивая роль детали, но в то же время справедливо обращая внимание на ее большое смысловое и эстетическое значение, В. В. Набоков писал: «Читая книгу, следует прежде всего замечать детали и наслаждаться ими».

Будучи связанными с изображением различных сторон действительности и выражением различного отношения автора к изображаемой действительности, детали в тематическом и эмоционально-экспрессивном отношении могут быть бесконечно разнообразны. По композиционной роли детали можно разделить на два основных вида: детали, указывающие на движение, изменение, преобразование картины, обстановки, характера и т. п., и детали, изображающие, рисующие картину, обстановку, характер и т. п. в данный момент. Детали первого вида можно условно назвать повествовательными, второго — описательными.

Повествовательные детали, как правило, не единичны, они появляются (конечно, в измененном виде) в разных эпизодах повествования, подчеркивая развитие сюжета. Приведем пример из «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина. Рассказчик так описывает впечатление от жилища смотрителя, оставшееся после первого посещения:

Тут он принялся переписывать мою подорожную, а я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына... Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи. Все это доньше сохранилось в моей памяти, так же как и горшки с бальзамом, и кровать с пестрой занавескою, и прочие предметы, меня в то время окружавшие.

Через несколько лет рассказчик снова посетил зрителя:

Вошед в комнату, я тотчас узнал картинки, изображавшие историю блудного сына; стол и кровать стояли на прежних местах; но на окнах уже не было цветов, и все кругом показывало ветхость и небрежение.

Общая оценка изменения обстановки (смирная, но опрятная обитель — ветхость и небрежение) дополняется выразительной деталью: горшки с баллами — на окнах уже не было цветов. Но эта деталь не просто живой штрих общей картины, в ней заключен намек на то, что со зрителем уже нет Дуни, которая ухаживала за цветами. Приведем характерный пример и из «Ионыча» А. П. Чехова. В начале повести герой, побывав в гостях у Туркиных, отправился пешком к себе в Дялиж. Позже у него уже была своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке. В конце повести Ионыч уезжал на тройке с бубенчиками.

Описательных деталей много, например, у Бунина: *Мерин задрал голову и, разбив копытом луну в луже, тронул бодрой иноходью («Последнее свидание»); Пробежала собака в холодной тени под балконом, хрустя по сожженной морозом и точно солью осыпанной траве («Суходол»).* Или вот отрывок из рассказа «Легкое дыхание»:

— Слушать вы меня будете плохо, я, к сожалению, убедилась в этом, — сказала начальница и, потянув нитку и завертев на лакированном полу клубок, на который с любопытством посмотрела Мещерская, подняла глаза. — Я не буду повторяться, не буду говорить пространно, — сказала она.

Мещерской очень нравился этот необыкновенно чистый и большой кабинет, так хорошо дышавший в морозные дни теплом блестящей голландки и свежестью ландышей на письменном столе. Она посмотрела на молодого царя, во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы, на ровный пробор в молочных, аккуратно гофрированных волосах начальницы и выжидательно молчала.

Сколько здесь предметных деталей! Чтобы все их указать, пришлось бы заново привести почти весь от-

рывок: лакированный пол, потянутая нитка, вертящийся на полу клубок и т. д. Бунин был очень щедр на детали. Иногда его даже обвиняли в «щегольстве» деталями, в их избыточности. Ю. К. Олеша писал: «Бунин замечает, что, попадая на упавший на садовую дорожку газетный лист, дождь стрекочет. Правда, он стрекочет, лучше не скажешь. То есть и не надо говорить лучше, это, выражаясь языком математики, необходимое и достаточное определение... Но есть ли необходимость выделять из повествования такую деталь, которая сама по себе есть произведение искусства и, конечно, задерживает внимание помимо рассказа?» В подобных оценках вопрос о деталях переходит уже в вопрос об индивидуальных особенностях стиля писателя. Это вопрос другой, но избежать его, когда речь идет о тех или иных особенностях словесной организации произведения, трудно.

Признанным мастером детали был Чехов. Он стремился уйти от однообразного прямого, непосредственного описания событий, предметов, характеров и разрабатывал приемы выражения их сути через типичные впечатляющие детали. А. С. Лазарев (Грузинский) писал: «Чехов большой мастер слога и сравнений. <...> Он говорит: «Плохо будет, если, описывая лунную ночь, вы напишете: с неба светила (сияла) луна; с неба кротко лился лунный свет... и т. д. Плохо, плохо! Но скажите вы, что от предметов легли черные редкие тени или что-нибудь тому подобное — дело выиграет в сто раз. Желая описать бедную девушку, не говорите: по улице шла бедная девушка и т. п., а намекните, что ватерпруф ее был потрепан или рыжеват — и картина выиграет. Желая описать рыжеватый ватерпруф, не говорите: на ней был рыжеватый старый ватерпруф, а старайтесь все это выразить иначе...»

Знаменитая деталь — блестящее звездой горлышко от разбитой бутылки — была найдена А. П. Чеховым в рассказе «Волк»:

<...> На дворе давно уже кончились сумерки и наступил настоящий вечер. От реки веяло тихим, непробудным сном.

На плотине, залитой лунным светом, не было ни

кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...

Чехов находит очень убедительные, хотя и не бросающиеся в глаза детали для изображения судьбы действующих лиц своих произведений. Рассказ «Архиерей» заканчивается так:

Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного, которая живет теперь у зятя-дьякона в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят...

И ей в самом деле не все верили.

Малозаметная деталь — старуха, мать умершего архиерея, под вечер встречает на выгоне свою корову — говорит о судьбе этой женщины и ее жизни «теперь у зятя-дьякона» не меньше, чем можно было бы сказать в пространном описании. И пожалуй, чем менее заметна на первый взгляд такая деталь, тем она значительнее, если вникнуть в текст поглубже.

Действительная роль детали не всегда бывает очевидна, сразу заметна. Например, в «Шинели» Н. В. Гоголя читаем:

Акакий Акакиевич прошел через кухню, не замеченный даже самою хозяйкою, и вступил наконец в комнату, где увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша. Ноги, по обычаю портных, сидящих за работою, были нагишом. И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп. На шее у Петровича висел моток шелку и ниток, а на коленях была какая-то ветошь.

Моток шелку и ниток на шее, ветошь на коленях, привычка сидеть на столе босиком по-турец-



Иллюстрация Кукрыниксов к рассказу Н. В. Гоголя
«Шинель». 1952 г.

си — это приметы профессии Петровича. А большой палец с изуродованным ногтем — он зачем? Но вспомним, что было сказано выше об Акакии Акакиевиче:

Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице, на что, как известно, всегда посмотрит его же брат, молодой чиновник. <...> Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки.

Зримый мир для Акакия Акакиевича был очень мал, и в этом крохотном убогом мирке большой палец Петровичевой ноги с изуродованным ногтем был заметным и очень известным Акакию Акакиевичу, смотревшему всегда вниз, явлением. Так что эта деталь относится, по сути дела, к характеристике не столько Петровича, сколько Акакия Акакиевича, которому *«прежде всего бросился в глаза большой палец... с каким-то изуродованным ногтем»*.

§ 145. Разновидности деталей. Предложенное выше деление деталей на повествовательные и описательные, конечно, довольно условно. Резкой границы между теми и другими нет. Например, в романе А. Битова «Пушкинский дом» неоднократно выступают такие детали, как ветер и дождь, проносящиеся по городу, ржавеющие баржи, полусгнившие сваи, плот с копром. Казалось бы, это описательные детали, но они появляются как фон событий, изображаемых с разных точек видения, и тем самым служат развитию сюжета. А это уже функция повествовательных деталей.

Детали могут быть многозначны, могут заключать в себе нечто недосказанное. Например, в рассказе В. Г. Распутина «Наташа» рассказчик, который «недавно... лежал в больнице в большом чужом городе», где ему сделали операцию, ощутил, что одна из медсестер, Наташа, как будто ему знакома, но не мог вспомнить, где ее видел. Наконец, уже после операции, вспомнил, что видел эту девушку во сне и во сне они летали над землей. А встретились они во сне так:

И вот позади меня слышится мягкий шелест травы, я оборачиваюсь и вижу приближающуюся с улыбкой девушку. Она в простеньком, плотно облегающем ее летнем платье и босиком, светлые волосы свободно распущены по плечам — если бы не босые ноги, в ней нет ничего необычного. Но тогда я принял босые ноги как само собой разумеющееся и только уж после, разбирая и обдумывая каждую подробность, споткнулся: почему босые? что это значит?

Призрачность сна усиливается упоминанием, что все происходит в вечерних сумерках: *Солнце, только что державшееся над головой, упало близко к закату, и теплый свет его идет низко над землей.* И в реальности, в больнице, знакомство с Наташей происходит вечером, и рассказчик видит в этом нечто необычное:

Почему не утром, когда медсестры заступают на дежурство, и не в течение долгого и однообразного дня, как удалось мне за весь этот день не столкнуться с Наташей и дотянуть до вечера, не знаю, тут что-то было особое.

И вспоминает рассказчик, где видел Наташу, в сумерках:

Потом кто-то надолго остановился надо мной и стал ждать, когда я очнусь.

Это была Наташа. В сумерках ее фигура показалась мне выше и легче, точно парила в воздухе. Я сразу пришел в полную память. Обрадованным и слабым голосом, едва слыша себя, я с усилием проговорил:

— Наташа, я вспомнил, вспомнил... мы летали...

(Сопоставим также: *точно парила в воздухе — мы летали.*)

После того как рассказчик вспоминает, что видел Наташу во сне, девушка больше не появляется. Рассказчик узнает, что *Наташа уволилась и уехала из этого города. Оказалось, она работала в больнице недолго.*

При некоторой таинственности деталей, связанных с образом Наташи, время пребывания рассказчика в больнице, а стало быть, и возможная продолжительность работы в ней Наташи обозначены в рассказе достаточно четко:

я увидел Наташу, кажется, на третий день моей
больничной жизни. — Две недели мучился воспомина-
нием. — Через два дня из послеоперационной меня
перевели обратно в свою палату. — Я ждал и день,
и два, и три — Наташа не появлялась.

Детали могут различным образом «распределять-
ся» в тексте — равномерно присутствовать на всем
его протяжении или сосредоточиваться в каких-то
его частях и отсутствовать или почти отсутствовать
в других. Многое здесь зависит от индивидуаль-
ного стиля автора, но можно говорить и о некоторых
общих закономерностях. Например, естественно,
что детали более свойственны описанию, чем пове-
ствованию. Однако художественное решение описа-
ния может быть различно. Нужно впечатление до-
стигается или с помощью одной-двух особо вырази-
тельных деталей (как в приведенном выше отрывке
из рассказа Чехова «Волк»), или с помощью про-
рисовки многих подробностей общей картины. Че-
хов как большой художник владел всеми приемами
художественной изобразительности, в том числе
и разными способами построения описаний. Приве-
дем описание из повести «Степь»:

Сжатая рожь, бурьян, молочай, дикая конопля —
все, побуревшее от зноя, рыжее и полумертвое, те-
перь, омытое росой и обласканное солнцем, оживало,
чтоб вновь зацвести. Над дорогой с веселым криком
носились старички, в траве перекликались суслики,
где-то далеко влево плакали чибисы. Стадо куропаток,
испуганное бричкой, вспорхнуло и со своим мягким
«тррр» полетело к холмам. Кузнечики, сверчки, скри-
пачи и медведки затаили в траве свою скрипучую,
монотонную музыку.

Но прошло немного времени, роса испарилась, воз-
дух застыл, и обманутая степь приняла свой унылый
июльский вид. Трава поникла, жизнь замерла. Загоре-
лые холмы, буро-зеленые, вдали лиловые, со своими
покойными, как тень, тонами, равнина с туманной да-
лью и опрокинутое над ними небо, которое в степи,
где нет лесов и высоких гор, кажется страшно глубо-
ким и прозрачным, представлялись теперь бесконеч-
ными, оцепеневшими от тоски...

Если соотнести детали с частями речи, с помощью которых они выражаются, и с основным значением этих частей речи, то можно сказать, что в приведенном отрывке обильно представлены «детали-предметы» и «детали-признаки». Это наиболее распространенные виды деталей. Но могут быть также и «детали-действия», особенно у писателей, в языке которых глаголу принадлежит большая изобразительная и выразительная роль. Например, у Пушкина: *Все бросили карты, встали из-за стола. Всякий, докуривая трубку, стал считать свой или чужой выигрыш. Поспорили, согласились и разъехались* (набросок «Наденька»). В «Евгении Онегине» выразительны детали-глаголы в сне Татьяны, хотя бы в таких строках:

Он знак подаст — и все хлопочут;
Он пьет — все пьют и все кричат;
Он засмеется — все хохочут;
Нахмурит брови — все молчат;
Он там хозяин, это ясно...

При всей художественной значимости и композиционной важности деталей отдельная деталь или многие детали, взятые, так сказать, сами по себе, вне связи между собой и с другими средствами художественной изобразительности, не могут дать полного представления ни о стиле писателя, ни об особенностях словесного построения того или иного произведения. Деталь важна и значима как часть художественного целого.

Вопросы и задания

1. Расскажите о различных пониманиях композиции словесного произведения.
2. Как соотносится композиция с архитектоникой, сюжетом, фабулой?
3. Расскажите о словесных рядах в связи с определением композиции как системы динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве.
4. Назовите главные признаки и дайте определение словесного ряда.

5. Расскажите о роли деталей в композиции словесного произведения.
6. Какие разновидности деталей используются в произведениях словесности?

Глава 10. Образ автора и образ рассказчика в словесном произведении

§ 146. Филологический подход к проблеме образа автора. Мы уже немного познакомились с образом автора в § 133, когда рассматривали примеры научного и художественного раскрытия одной темы. Образ автора — важнейшая, определяющая категория словесного построения художественного произведения. Этой категории уделяли пристальное внимание наши известные филологи М. М. Бахтин, Г. А. Гуковский (1902—1950) и особенно В. В. Виноградов, который разрабатывал теорию образа автора на протяжении всей своей научной деятельности и внес в нее значительный вклад. На идеи В. В. Виноградова мы и будем опираться в нашем изложении вопроса об образе автора.

Начнем, однако, с высказывания Г. А. Гуковского, который определяет образ автора как «воплощение того сознания, той точки зрения, которая определяет весь состав изображаемого в произведении, т. е. отбор явлений действительности, попадающих в поле зрения читателя и образующих и образную силу, и идейную направленность произведения». В этой трактовке упор сделан на «отбор явлений действительности» и ничего не говорится о словесном отображении и изображении этих явлений. В. В. Виноградов постоянно подчеркивал, что в подходе к изучению стиливой структуры образа автора можно отправляться не только от явлений действительности и «от общественно-психологического понимания характера», но и «от анализа словесной ткани произведения». В произведениях словесности образ автора, с одной стороны, является организующим началом языкового построения художественного целого, с другой стороны, в языке же находит свое выражение.

§ 147. Композиция словесного произведения и образ автора. Понятие образа автора. Образ автора, следовательно, тесно связан с языковой композицией произведения словесности. В. В. Виноградов писал: «В композиции художественного произведения динамически разворачивающееся изображение мира раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в «образе автора» и его создающих. Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство сложного композиционного художественного речевого целого».

Для правильного понимания образа автора очень важно уяснить, что это «не простой субъект речи», а «концентрированное воплощение сути произведения», «фокус целого» (В. В. Виноградов), «воплощение того сознания, той точки зрения, которая определяет весь состав изображаемого в произведении» (Г. А. Гуковский). Иными словами, неправильно представлять образ автора как некое подобие образов героев литературных произведений, скажем, образа Печорина или Обломова. Ошибочно было бы полагать, что образ автора в произведениях Пушкина подобен образу нашего великого писателя в посвященных ему художественных произведениях, где он выступает как главный персонаж.

Конечно, привычка понимать образ как художественный прием, троп или как образ человека с конкретными чертами не только характера, но и внешности, с одной стороны, и привычка представлять автора не по его произведениям, а по биографии и портретам, с другой стороны, неизбежно накладывают отпечаток на представления об образе автора. (Вспомним, что в изображении А. Битова автор представляется читателю стоящим в глухом скрутке в некоем затененном углу.) Но все же надо усвоить, что образ автора не имеет внешних личностных примет, что он не тождествен личности автора произведения.

Но если образ автора — это все-таки образ, то чей? или чего? Как организующее начало, воплощение единства содержания и его словесного выражения в художественном произведении образ

автора представляет собой, по сути, обобщенный образ творчества, творческого начала личности, но не конкретного лица. Так что вольная или невольная «материализация» или «персонификация» (т. е. наделение отвлеченного понятия человеческими свойствами; лат. *persona* — личность, лицо + *facere* — делать) образа автора могут только весьма запутать дело.

В произведениях художественной словесности языковые средства служат одновременно и созданию, и выражению образа автора. Это касается всех языковых средств, всех форм словесного выражения, всех приемов композиционного развертывания словесных рядов. Но особое значение имеет заключенная в языковых средствах оценочность, которая обуславливает «распределение света и тени», «переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок» (см. § 142). Приведем два отрывка из повести Чехова «В овраге». О селе Уклееве говорится:

В нем не переводилась лихорадка и была топкая грязь даже летом, особенно под заборами, над которыми сгибались старые вербы, дававшие широкую тень. Здесь всегда пахло фабричными отбросами и уксусной кислотой, которую употребляли при выделке ситцев. Фабрики — три ситцевых и одна кожевенная — находились не в самом селе, а на краю и поодаль. Это были небольшие фабрики, и на всех их было занято около четырехсот рабочих, не больше. От кожевенной фабрики вода в речке часто становилась вонючей; отбросы заражали луг, крестьянский скот страдал от сибирской язвы, и фабрику приказано было закрыть.

Совсем другие краски, другая тональность характерны для рассказа о второй жене Цыбукина:

Ему нашли за тридцать верст от Уклеева девушку, Варвару Николаевну, из хорошего семейства, уже пожилую, но красивую, видную. Едва она поселилась в комнатке в верхнем этаже, как все просветлело в доме, точно во все окна были вставлены новые стекла. Засветились лампадки, столы покрылись белыми, как снег, скатертями, на окнах и в палисаднике показались цветы с красными глазками, и уж за обедом ели не из

одной миски, а перед каждым ставилась тарелка. Варвара Николаевна улыбалась приятно и ласково, и казалось, что в доме все улыбается.

По отношению к этим отрывкам выражение «распределение света и тени» имеет не столько обобщенный, метафорический, сколько прямой смысл. Сравним: в первом отрывке — *лихорадка, топкая грязь, отбросы, вонючая вода, сибирская язва*; скрытая отрицательная оценка есть и в выражениях *грязь под заборами, старые вербы, пахло уксусной кислотой, фабрики были небольшие, на них было занято около четырехсот рабочих, не больше* (подчеркнута незначительность, захолустность села); во втором отрывке — *красивую, видную, все просветлело в доме, точно во все окна были вставлены новые стекла, засветились лампы, столы покрылись белыми, как снег, скатертями, показались цветы, улыбалась приятно и ласково, все улыбается*.

В композиции словесного художественного произведения образ автора проявляется как точка видения, с которой изображается действительность. О повести «В овраге» М. Горький писал: «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание — он овладел своим представлением о жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддается определению — быть может потому, что высока, — но она всегда чувствовалась в его рассказах и все ярче пробивается в них». Это высказывание еще раз напоминает нам, что образ автора в повести «В овраге» — это не образ Чехова как человека, конкретной личности, а образ, проявляющийся в «высшей точке зрения», которая всегда чувствуется в творчестве писателя.

§ 148. Образ автора и «авторское я». Образ автора и лирический герой. С вопросом об образе автора связан вопрос о так называемом «авторском я» в художественном произведении. Сразу же надо сказать, что «авторского я» как непосредственного выражения личности автора, которое присутствует, например, в дружеском или официальном письме,

в художественном тексте быть не может. Основной признак художественного текста, отличающий его от текста нехудожественного, — образность (см. § 113). И всякое «я» в художественном произведении, в том числе и «авторское я» — образ. Писатели, как правило, вполне сознают это. М. М. Пришвин писал: «И до сих пор отрывать имена героев своих от себя не могу без утраты, но зато когда говорю я, то, конечно, это я уже сотворенное, это мы. Мне этого я никогда не совестно, его пороки не мои личные пороки, его добродетели возможны для всех». Однако читатели (а иногда и специалисты-филологи!) склонны отождествлять «авторское я» с личностью автора. Прочитав в «Евгении Онегине» строки

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю,

они не мудрствуя лукаво делают вывод: ага, Пушкин любил грамматические ошибки! Но вывод такой ошибочен. «Я» в этих строках — «сотворенное», это образ.

Даже в лирике, которая в большей степени, чем другие роды художественной словесности, выражает непосредственное переживание автора, «лирическое я» не тождественно личности поэта. Это образ, который обычно называется образом лирического героя или просто лирическим героем.

Интересно будет сопоставить суждения двух поэтов по поводу «я» в лирических произведениях. Брюсов четко отделяет личность поэта от лирического героя и вполне научно показывает, в чем же проявляется индивидуальность поэта: «Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит «я», критики относят сказанное к самому поэту. Непримиимые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков. Они стараются объяснить их «случайностями настроений». Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти

то же, что драма, и как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно делать заключение о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения. Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя выводить прямо из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах».

Наш современник поэт Е. Винокуров подчеркивал роль личности в поэзии и полагал, что «в поэзии натура пишущего стихи имеет центральное значение». И он прав, если речь идет о творчестве и творце. Кто же пишет, как не живой человек? Но когда разговор переходит на стихи, на уже созданные поэтические тексты, Е. Винокуров признает нетождественность автора и лирического героя, весьма скептически, правда, отзываясь об этом последнем и предпочитая говорить о прототипе в лирической поэзии: «Есть две крайности в вопросе о личности автора и о прототипе в лирической поэзии. Когда-то был термин «лирический герой» — он действовал вместо поэта, — поэт был одним человеком, а «лирический герой» был некто общий, некое безликое общее место. Но нельзя полностью, с другой стороны, и отождествлять в стихах поэта, как конкретного, эмпирического человека, с образом героя, действующего в стихах. В стихотворении, например, поэт пишет, что у него грустное настроение. Стихи читают знакомые: начинается недоразумение: что — поэт уже разводится с женой? Тут, в искусстве, нет все же и полного совпадения между поэтом-человеком и поэтом-прототипом».

§ 149. Образ рассказчика в его отношении к образу автора. В художественном произведении повествование может вестись не непосредственно «от автора», а от лица рассказчика. Тогда в произведении появляется образ рассказчика. По образному определению В. В. Виноградова, «рассказчик — речевое порождение автора, и образ рассказчика в сказе — это форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ

актера в творимом им сценическом образе». Следовательно, образ рассказчика не исключает, не отрицает образа автора. Образ автора всегда присутствует в художественном произведении и в композиционной иерархии занимает высшую ступень, стоит над образом рассказчика и образами персонажей, усматривается в образе рассказчика «как образ актера в творимом им сценическом образе».

О способах языкового выражения образа рассказчика скажем несколько ниже, а сейчас отметим только, что на рассказчика прежде всего указывают местоимение *я* и формы первого лица глаголов.

Соотношение между образом автора и образом рассказчика может быть различно, образ рассказчика может быть близок к образу автора, может расширяться почти до пределов образа автора, а может быть четко отделен от него. Примером сближения образа рассказчика с образом автора могут быть многие рассказы К. Г. Паустовского, в которых повествование ведется от первого лица.

В этих рассказах нет лексических и синтаксических особенностей, которые отделяли бы образ рассказчика от образа автора. Повествование можно было бы рассматривать как «авторское», если бы не местоимение *я* и формы первого лица глаголов. В качестве короткой иллюстрации приведем начало рассказа «Ильинский омут»:

Людей всегда мучают разнообразные сожаления — большие и малые, серьезные и смешные.

Что касается меня, то я часто жалею, что не стал ботаником и не знаю всех растений Средней России. Правда, этих растений, по приблизительным подсчетам, чертова уйма — больше тысячи. Но тем интереснее было бы знать все эти деревья, кустарники и травы со всеми их свойствами.

Примером четкого отделения образа рассказчика от образа автора могут быть многие рассказы М. М. Зощенко. Хотя бы очень популярный в свое время рассказ «Аристократка»:

Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках. Ежели баба в шляпке, ежели чулочки на ней फिल्де-косовые, или мопсик у ней на руках, или зуб золотой,

то такая аристократка мне и не баба вовсе, а гладкое место.

А в свое время я, конечно, увлекался одной аристократкой. Гулял с ней и в театр водил. В театре-то все и вышло. В театре она и развернула свою идеологию во всем объеме.

А встретился я с ней во дворе дома. На собрании. Гляжу, стоит этакая фря. Чулочки на ней, зуб золоченый. <...>

Вот мы и пошли. Сели в театр. Она села на мой билет, я — на Васькин. Сижу на верхотурье и ни хрена не вижу. А ежели нагнуться через барьер, то ее вижу. Хотя плохо. Поскучал я, поскучал, вниз сошел. Гляжу — антракт. А она в антракте ходит. <...> И сама в буфет прет. Я за ней.

Просторечная лексика, невпопад употребленные слова (*развернула свою идеологию во всем объеме, сели в театр, она села на мой билет, она в антракте ходит*), имитирующий разговорную форму выражения синтаксис, а главное — точка видения, характер оценок создают образ рассказчика, который решительно невозможно отождествить с образом автора, даже сблизить с ним.

Произведение может быть построено и таким образом, что в нем выступают два или больше рассказчиков. Пример — «Герой нашего времени»: в «Тамани», «Княжне Мери» и «Фаталисте» рассказчиком выступает Печорин, в «Бэле» — Максим Максимыч и частично — ехавший на перекладных из Тифлиса офицер, чемодан которого «до половины был набит путевыми записками о Грузии» и которого можно назвать первым рассказчиком, в «Максим Максимыче» — первый рассказчик. Как пишет В. В. Виноградов, «писатель раздваивает, растранивает и т. п. свой авторский лик в игре личин, «масок» или влечет за собой цепь чужих языковых сознаний, ряд рассказчиков».

Композиционная роль образа автора и образа рассказчика не только может быть различной в разных произведениях, но может изменяться и в пределах одного произведения. Образ рассказчика (независимо от того, близок или не близок он к образу автора) может то выдвигаться на первый план,

то отступать в тень. Это можно наблюдать в том же «Ильинском омуте» Паустовского. В начале рассказа образ рассказчика четко обозначен (*Что касается меня, то я часто жалею...*), но уже с третьего абзаца формы первого лица сменяются обобщенно-личными формами второго лица, а затем повествование еще более обобщается, «объективируется»:

Самое сильное сожаление вызывает у нас чрезмерная и ничем не оправданная стремительность времени. Действительно, не успеешь оглянуться, как уже вянет лето — то «невозвратное» лето, которое почти у всех людей связано с воспоминаниями детства.

Не успеешь опомниться, как уже блекнет молодость и тускнеют глаза. А между тем ты еще не увидел и сотой доли того очарования, какое жизнь разбросала вокруг.

Свои сожаления есть у каждого дня, а порой и у каждого часа. Сожаления просыпаются утром, но не всегда засыпают ночью. Наоборот, по ночам они разгораются, и нет такого снотворного, чтобы их усыпить. Наряду с самым сильным сожалением о быстротечности времени есть еще одно, липкое, как сосновая смола. Это — сожаление о том, что не удалось — да, пожалуй, и не удастся — увидеть весь мир в его ошеломляющем и таинственном разнообразии.

Да что там — весь мир! — на знакомство даже со своей страной не хватает ни времени, ни здоровья.

Однако далее образ рассказчика снова выступает со всей очевидностью:

Я, например, не видел Байкала, острова Валаама, усадьбы Лермонтова в Тарханах, широкого монотонного разлива Оби в ее устье, около городка Салехарда — бывшего Обдорска.

§ 150. Различия между образом автора и образом рассказчика. Если в произведении есть образ рассказчика, то для правильного понимания этого произведения необходимо четко различать образ автора и образ рассказчика.

Если образ автора в произведении не называется и не имеет никаких личностных черт, примет конкретного человека, то образ рассказчика



Михаил
Александрович
Шолохов
(1905—1984)

имеет личностные черты. Рассказчик может быть назван (хотя может быть и не назван), у него может быть имя, читатель может знать его возраст, профессию, иметь представление о его внешности и характере и т. п. Образ рассказчика не только может раскрываться «изнутри», в особенностях его манеры выражения, в оценках, в точке зрения, но может быть описан, охарактеризован, показан и «извне». Например, образ Печорина раскрывается не только в его «журнале», где он выступает

как рассказчик. Внешность, характер и поведение Печорина описаны также Максимом Максимычем в «Бэле» и первым рассказчиком в «Максим Максимыче».

Рассказчик — конкретный субъект повествования, посредник между образом автора и читателем. Рассказчик может быть и, если он назван или обозначен местоимением я и первым лицом глагола, обыкновенно бывает действующим лицом произведения.

Казалось бы, в чем здесь можно запутаться? Но подводит склонность читателя (а иногда и исследователя) к «персонификации» образа автора, к представлению его как образа реального, когда-то жившего или и ныне здравствующего человека, писателя. Чаще всего путаница происходит при чтении и анализе произведений, в которых выступают два или больше рассказчиков. Например, совершенно ясно, что в рассказе М. А. Шолохова «Судьба человека» Андрей Соколов — рассказчик. Ну а тот, кто встретил Андрея Соколова на весенней переправе и выслушал его рассказ? Кто он? Многие, не задумываясь, ответят: как кто? Автор, писатель, Шолохов! Но такой ответ неправилен. В рассказе «Судьба человека» два рассказчика. Первый — который рассказал о встрече с Андреем Соколовым, и второй — Андрей Соколов, который рассказал о своей судьбе. А образ автора стоит выше, над образами

обоих рассказчиков и организует их рассказы в единое целое.

Точно так же первая фраза «Бэлы» — *Я ехал на перекладных из Тифлиса* — дает повод заключить, что из Тифлиса ехал Лермонтов. Но и здесь, конечно, выступает не образ автора, а образ рассказчика. Важно вот что: автор может сделать рассказчиком кого угодно, в том числе и себя самого. Но в композиции художественного произведения это будет все равно рассказчик, и речь в таких случаях можно вести только об образе рассказчика. Сколько бы ни подчеркивалось в поэме В. Ерофеева «Москва—Петушки», что рассказчиком и главным героем выступает Веничка Ерофеев — этот Веничка все равно сотворенный образ рассказчика, а не конкретный эмпирический человек, автор поэмы Венедикт Ерофеев, и не образ автора. Образ автора в поэме раскрывается не в перечислении сортов выпитой водки и вина и не в сногшибательных рецептах коктейлей, а в единстве особенностей художественного замысла и его словесного воплощения.

Образ автора и образ рассказчика сильно различаются по своей композиционной роли и по своим, если так можно выразиться, композиционным возможностям. В композиционном плане, в плане точки видения автор — «всеведущ». Он все знает, все видит, ему известно, что думают, что чувствуют, что переживают персонажи, каковы их намерения, он может сообщить читателям, что, в то время как в Москве Иван Иванович с Марией Ивановной пьют чай, в Санкт-Петербурге Петр Петрович с Анной Петровной слушают оперу и т. п. Это одна из очевидных, принятых, но обычно незамечаемых условностей повествовательной литературы. Эта условность делает возможными практически любые композиционные решения, не ограничивает творческую фантазию писателя. Но эта позиция всеведения, этот взгляд «сверху» как бы отдаляют автора от его героев.

Рассказчик же может находиться среди героев произведения, может описывать их жизнь «изнутри». В этом преимущество композиционных форм, в которых повествование ведется от лица рассказ-

чика. Но рассказчик, если он выступает как один из героев произведения, не обладает «всеведением». В самом деле, как может человек знать, что чувствуют, думают, собираются делать другие люди, если они ему об этом не рассказали? Как человек может знать, что делается там, где его нет (если он, конечно, не видит этого по телевизору)? Рассказчик может рассказывать только о том, чему он был свидетелем, что он наблюдал, что слышал. Писатель должен строго следить, чтобы в создаваемом им повествовании от лица рассказчика («образ рассказчика — форма литературного артистизма автора») это правило не нарушалось.

Поэтому рассказчик не излагает мыслей персонажей, не описывает их переживаний, но передает их только через внешние проявления, «жесты».

Расположение и построение сцен, развитие сюжета в повествовании от лица рассказчика также должны соответствовать его точке зрения. При этом могут встретиться определенные трудности. На это обратил внимание В. Набоков в предисловии к «Герою нашего времени»: «Автор, желающий сочетать традиционное описание романтических приключений... с повествованием от первого лица и не имеющий при этом намерения изобретать новую форму, оказывается несколько стесненным в выборе приемов. <...> Он и прибегнул к очень удобному приему, позволяющему Максиму Максимычу и Печорину, подслушивая и подсматривая, оказываться свидетелями тех сцен, без которых фабула была бы не вполне ясна или не могла бы развиваться дальше» (как видим, Набоков называет фабулой то, что мы договорились называть сюжетом). Действительно, Максим Максимыч подслушал разговор Азамата с Казбичем, из которого узнал, что Азамат готов отдать за коня сестру, и из этого возникла вся история похищения Бэлы Печориным. Печорин подслушивает разговор Грушницкого, драгунского капитана и других офицеров, в котором речь идет о том, чтобы затеять дуэль между Грушницким и Печориным на жестких условиях, но с незаряженными пистолетами, о чем Печорин, конечно, не должен был знать. А затем доктор Вернер подслушивает разго-

вор той же компании, из которого становится ясно, что там решили зарядить один пистолет — Грушницкого. Оба замысла имели важное значение для развития событий. В повествовании от третьего лица о них могло быть просто рассказано читателю, а в повествовании от первого лица потребовалось устроить так, чтобы рассказчик и его друг случайно подслушали важные разговоры.

§ 151. Средства словесного выражения образа рассказчика. Образ рассказчика в композиции словесного художественного произведения обозначается двумя основными способами.

Во-первых, это местоимение я и формы первого лица глагола. Случаи рассказа от первого лица мы уже рассматривали. Важно хорошо усвоить то, о чем мы уже говорили и повторим здесь еще раз: повествование от первого лица однозначно указывает на образ рассказчика. Какие бы ни просматривались в этом первом лице сближения с личностью автора, а в композиции художественного произведения может указывать только на образ рассказчика, но не на образ автора.

Во-вторых, это специфические языковые средства, выходящие за пределы «общелитературной» повествовательной нормы и тем отделяющие образ рассказчика от образа автора. Специфические (или, как еще говорят, характерологические, т. е. указывающие на характерные особенности рассказчика или персонажа) языковые средства могут вполне четко обозначать рассказчика в случаях, когда формы первого лица и местоимение я не употребляются. Например, в рассказе Зощенко «Часы»:

Главное — Василий Конопатов с барышней ехал. Поехал бы он один — все обошлось бы славным образом. А тут черт дернул Васю с барышней на трамвае выехать.

И, главное, как сложилось все дефективно! Например, Вася и привычки никогда не имел по трамваям ездить. Всегда пехом перся. То есть случая не было, чтоб парень в трамвай влез и добровольно гривенник кондуктору отдал.

А тут нате вам — манеры показал. Мол, не угодно ли вам, дорогая барышня, в трамвае покататься? К чему, дескать, туфлями лужи черпать?

Скажи на милость, какие великосветские манеры!

Нетрудно увидеть, что здесь представлены все те особенности, которые были отмечены нами в языке обозначенного формами первого лица и местоимением я рассказчика, когда мы рассматривали отрывок из «Аристократки».

Характерологические языковые средства не обязательно бывают связаны с просторечием, жаргонами, территориальными диалектами и т. п. Они могут быть и вполне «интеллигентными» выражениями, указывающими на профессию рассказчика или его увлечения, привычки и т. п. А могут быть, как, например, в рассказе Е. Попова «Горы», и отражением пристрастия рассказчика к официально-деловому стилю, к газетным штампам, которые представляются ему признаком «литературности» повествования, но на самом-то деле свидетельствуют о недостаточной языковой культуре рассказчика и потому отделяют его от автора:

Один тихий человек ходил вечерами харчиться на угол Засухина и Семенюка в шашлычную, которая, право, не заслуживала такого высокого звания, а должна была прямо и честно именоваться «шалман». Ибо вечно там крутились бичи, мелкие торговцы с базара, стили, спившиеся рабочие и другие гнусные личности, которых никак невозможно нам взять с собой в то грядущее светлое будущее, которое уже не за горами.

Да и сам ассортимент, качество пищи в этом мерзком заведении оставлял желать много лучшего. <...> Отчего дух невыносимого зловония окутывал не только собственно пищевой узел, но и всю примыкающую окрестность, состоящую из шлакозасыпных домиков пригорода большого города. Странно, что районная санэпидслужба до сих пор не зачеркнула этот гнусный рассадник крепкими досками крест-накрест. Удивительно! И свидетельствует о наличии определенных упущений в этой службе.

Каждый из двух названных способов языкового выражения образа рассказчика самодостаточен,

т. е. формы первого лица и местоимение я и без характерологических средств, а характерологические языковые средства и без форм первого лица и местоимения я указывают на образ рассказчика.

Но часто повествование от первого лица и характерологические языковые средства сочетаются. Одним из примеров такого сочетания служит приведенный выше отрывок из рассказа Зоценко «Аристократка», можно привести и многие другие примеры. Ограничимся отрывком из рассказа В. Белова «Маникюр»:

Ох, уж не утерплю, расскажу, как я в Москву-то слетала! Десять годов сбиралась, не могла удосужиться. А тут не глядя свернулась, откуда что и взялось. Отпуск в конторе начислили. Я рукавицами хлоп — только меня и видели! Мужика с детками, все хозяйство оставила, из-под коров да под самый Кремль! Поехала к брату — он у меня полковник. Моложе меня, а давно на пенсии; делать-то ему нечего — вот обрадел! Я телеграмму-то дать постеснялась. «Ой, ты?! — говорит. — Кабы ты, — говорит, — была с головой, сообщила бы. Я бы, — говорит, — на машине тебя с вокзала увез. Только свистнуло бы!» — «Ну, — говорю, — не велика и баронь, дошла и пешком». Дошла-то дошла, а намаялась. Дорогу-то мне указывают, да по-разному все: один говорит — влево, девушка, другой — вправо, гражданка, третий скажет — тетка, дуй напрямик!

Во всех трех вариантах словесного выражения образа рассказчика существенна точка видения, так как она определяет выбор материала действительности и языкового материала для раскрытия темы.

§ 152. Композиционные типы произведений художественной словесности, определяемые соотношением «образ автора — образ рассказчика». «Рассказ в рассказе». В зависимости от соотношения «образ автора — образ рассказчика» можно выделить четыре основных композиционных типа художественных произведений словесности.

1) Рассказчик не назван и стилистически, с помощью языковых средств, не выделяется. Иными словами, это тип композиции, в котором

образ рассказчика отсутствует. Повествование ведется от третьего лица. Все сюжетные линии, все особенности словесного выражения фокусируются в образе автора и им определяются. Такой тип композиции характерен для русской классической прозы. В нем представлено так называемое «авторское повествование». Проиллюстрируем его отрывком из романа Тургенева «Отцы и дети»:

Слуга, из чувства приличия, а может быть, и не желая остаться под барским глазом, зашел за ворота и закурил трубку. Николай Петрович поник головой и начал глядеть на ветхие ступеньки крылечка: крупный пестрый цыпленок степенно расхаживал по ним, крепко стуча своими большими желтыми ногами; запачканная кошка недружелюбно поглядывала на него, жеманно прикорнув на перила. Солнце пекло; из полутемных сеней постоянного дворика несло запахом теплого ржаного хлеба. Замечтался наш Николай Петрович. «Сын... кандидат... Аркаша...» — беспрестанно вертелось у него в голове; он пытался думать о чем-нибудь другом, и опять возвращались те же мысли. Вспомнилась ему покойница-жена... «Не дождалась!» — шепнул он уныло... Толстый сизый голубь прилетел на дорогу и поспешно отправился пить в лужицу возле колодца. Николай Петрович стал глядеть на него, а ухо его уже ловило стук приближающихся колес...

Этот отрывок заметно отличается от приводившихся выше отрывков, в которых повествование было построено от лица рассказчика. И главное отличие заключается не в отсутствии ярко выраженных характерологических языковых средств (это может быть и в повествовании от лица рассказчика), а в точке видения, в проявлениях авторского «всеведения». Обратите внимание, что автор постоянно мотивирует поступки, сообщает мысли, описывает чувства персонажей. Слуга не просто зашел за ворота и закурил трубку, но зашел туда из чувства приличия, а может быть, и не желая остаться под барским глазом. Николай Петрович не просто поник головой и стал глядеть на ветхие ступеньки

крылечка — он замечтался. А дальше автор сообщает нам и о том, что именно вертелось в голове у Николая Петровича, и о том, что он пытался думать о чем-нибудь другом, но к нему опять возвращались те же мысли, и о том, что вспомнилась ему покойница-жена, и о том, что ухо его уже уловило стук приближающихся колес...

В повествовании рассказчика подобные детали нуждались бы в оправдании, но в авторском повествовании они естественны.

2) Рассказчик назван или обозначен местоимением я и первым лицом глагольных форм, но стилистически, с помощью языковых средств, не выделяется. Иными словами, это тип композиции, в котором образ рассказчика приближен к образу автора. Отрывки из подобных произведений мы уже рассматривали («Ильинский омут» Паустовского). Характерный пример подобной композиции представляет собой и «Человек в футляре» Чехова. Историю Беликова рассказывает учитель гимназии Буркин, он назван в начале рассказа. Но языковыми средствами он не выделен, а местоимение я и формы первого лица глаголов употребляет нечасто и преимущественно в начале своего повествования, а затем они почти исчезают. Рассказ Буркина приближен к авторскому повествованию.

3) Рассказчик не назван и не обозначен местоимением я и формами первого лица глаголов, но выделяется стилистически, с помощью языковых средств. Такой тип композиции мы наблюдали в рассказах «Часы» Зощенко и «Горы» Е. Попова.

4) Рассказчик назван или (и) обозначен первым лицом глаголов и выделяется стилистически, с помощью языковых средств. Такой тип композиции мы наблюдали в рассказах «Аристократка» Зощенко и «Маникюр» Белова.

Четыре названных типа композиции по соотношению «образ автора — образ рассказчика» являются основными. Возможны их варианты, возможны также их различные сочетания внутри одного произведения.

Так, распространенной композиционной формой является «рассказ в рассказе». Как показывает

само название, это такое композиционное построение, когда в один рассказ (назовем его условно «первый рассказ») включается другой рассказ (назовем его условно «второй рассказ»). Соотношение первого и второго рассказов может быть различно. Во-первых, если второй рассказ, как правило, представляет собой повествование от лица рассказчика, то первый рассказ может быть повествованием «от автора» (например, «Человек в футляре», где история Беликова, рассказанная Буркиным, предваряется и заключается авторским описанием ночлега двух охотников — Буркина и ветеринарного врача Ивана Ивановича — и передачей их диалога) или «от первого рассказчика» (например, «Бэле», где рассказ Максима Максимыча предваряется описанием Койшаурской Долины и встречи первого рассказчика со штабс-капитаном, а заключается суждением первого рассказчика о Максиме Максимыче; аналогична композиция «Судьбы человека»). Во-вторых, второй рассказ может быть и по объему, и по значению главным в произведении (как, например, в уже названных «Человеке в футляре», «Бэле» и «Судьбе человека»), а может быть хотя и очень важным для понимания произведения в целом, но не основным, не главным в нем. Таков, например, в «Колотом сахаре» Паустовского рассказ старика-певца о его деде-ямщике, который на ярмарке в Святогорском монастыре познакомился с Пушкиным и которому позже выпала судьба везти гроб с телом поэта (лингвистический анализ рассказа «Колотый сахар», см. § 180).

Нередко встречается композиция, в которой рассказчик выступает как бы в двух лицах: ребенком, подростком, юношей во время описываемых событий и взрослым зрелым человеком во время их описания. Я рассказчика в такой композиции принадлежит одному человеку, но двум разным характерам: ребенку — действующему лицу и рассказывающему о нем взрослому («Капитанская дочка» Пушкина, «Детство», «Отрочество», «Юность» Толстого, «Уроки французского» Распутина и др.). Отношения между двумя сторонами, двумя «ликами» этого «я» относительно просты в том случае, если

рассказчик последовательно изображает свое детство или юность, свое детское или юношеское «я» с точки зрения взрослого, во всем разобравшегося и все правильно оценившего человека. Сложнее строится текст, сложнее взаимодействуют словесные ряды в тех случаях, когда взгляд из зрелости в детство сочетается с непосредственным детским взглядом, восприятием и оценками действительности.

Приведем один абзац из «Уроков французского», в котором повествование с точки зрения взрослого рассказчика переходит в непосредственное выражение переживаний ребенка и затем переходит опять к взрослому рассказчику:

Стыдно сейчас вспомнить, как я пугался и терялся, когда Лидия Михайловна, закончив наш урок, звала меня ужинать. Будь я тысячу раз голоден, из меня пуглей тут же выскакивал всякий аппетит. Садиться за один стол с Лидией Михайловной! Нет, нет! Лучше к завтрашнему дню наизусть выучу весь французский язык, чтобы никогда больше сюда не приходить. Кусок хлеба, наверное, и вправду застрял бы у меня в горле. Кажется, до того я не подозревал, что и Лидия Михайловна тоже, как все мы, питается самой обыкновенной едой, а не какой-нибудь манной небесной,— настолько она представлялась мне человеком необыкновенным, непохожим на всех остальных.

В «Уроках французского» повествование от первого лица усложняется еще и тем, что в него, кроме взгляда «из детства» и «из зрелости», вводится еще и взгляд «со стороны», взгляд одного из персонажей. В приводимом ниже отрывке это взгляд (точка зрения) учительницы Лидии Михайловны:

Она помолчала, рассматривая меня, и я кожей почувствовал, как при взгляде ее косящих внимательных глаз все мои беды и несуразности прямо-таки взбухают и наливаются своей дурной силой. Посмотреть, конечно, было на что: перед ней крючился на парте тощий диковатый мальчишка с разбитым лицом, неопрятный без матери и одинокий, в старом, застиранном пиджачишке на обвислых плечах, который впору был на груди, но из которого далеко вылезали



Иллюстрация художника В. Гольдяева к рассказу
В. Распутина «Уроки французского». 1981 г.

руки; в перешитых из отцовских галифе и заправленных в чирки марких светло-зеленых штанах со следами вчерашней драки. Я еще раньше заметил, с каким любопытством поглядывает Лидия Михайловна на мою обутку. Из всего класса в чирках ходил только я.

§ 153. Соотношение «образ автора — образ рассказчика» и речь персонажей. В случаях, когда в композиции словесного произведения рассказчик отсутствует, авторская точка зрения проявляется, в частности, и в изображении языка персонажей. Каждое действующее лицо говорит в свойственной его возрасту, образованию, профессии, общественному положению и т. п. манере. Языковые характеристики персонажей играют важную роль в создании их образов.

Если же в композиции словесного произведения взаимодействуют образ автора и образ рассказчика, то изображение языка персонажей зависит от степени близости образов автора и рассказчика. Чем ближе образ рассказчика к образу автора, «тем, — по словам В. В. Виноградова, — разностороннее могут быть формы диалога, тем более возможностей для экспрессивной дифференциации речей разных персонажей».

Например, в «Человеке в футляре», где образ рассказчика очень близок к образу автора, язык персонажей в изображении Буркина строится практически так же, как он мог бы быть построен в изображении авторском. По лексическому составу, синтаксису, экспрессивной окраске противопоставлены манеры выражения Беликова и Коваленко. В языке Беликова отражается и его нерешительность, мнительность, боязливость, и его специальность — учитель древнегреческого языка:

— О, как звучен, как прекрасен греческий язык!.. Антропос!; — Оно, конечно, так-то так, все это прекрасно, да как бы чего не вышло; — Малороссийский язык своею нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий; — Нет, женитьба — шаг серьезный, надо сначала взвесить предстоящие обязанности, ответственность... Женишься, а потом чего доброго попадешь в какую-нибудь историю.



Николай
Семенович
Лесков
(1831—1895)

В языке Коваленко сказывается его живой темперамент, категоричность и определенность суждений: — Не понимаю, не понимаю, как вы перевариваете этого фискала, эту мерзкую рожу. Эх, господи, как вы можете тут жить! Атмосфера у вас удушающая, поганая. Разве вы педагоги, учителя? Вы чинодралы, у вас не храм науки, а управа благочиния, и кислятиной воняет, как в полицейской будке. Иногда Коваленко переходит на украинский язык: — Не-хай вин лопне; — Шо он у меня сидит? Шо ему надо? Сидит и смотреть.

А если образ рассказчика подчеркнуто отделен и отдален от образа автора, то язык рассказчика подчиняет себе язык персонажей. Все персонажи говорят языком рассказчика, даже если они совсем на него не похожи. Например, в лесковском «Левше» «баснословный склад» (определение самого Лескова) повествования рассказчика с характерным использованием просторечия и народной этимологии распространяется и на язык персонажей, в том числе и тех, кому такой язык в действительности совсем не свойствен. Примеры из реплик императора Александра Павловича:

— Это безрассудок; — Пусть сейчас заложат двухсестную карету, и поедem в новые кунсткамеры смотреть; — Ты к духовной беседе невоздержен и так очень много куришь, что у меня от твоего дыму в голове ко-поть стоит.

Из реплик императора Николая Павловича:

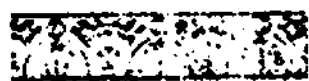
— Что это еще за пустяковина и к чему она тут у моего брата в таком сохранении!; — Мне эта коробка все равно теперь при моих хлопотах не нужна, а ты возьми ее с собою и на свою досадную укушетку больше не ложись, а поезжай на тихий Дон и поведи там с моими донцами междоусобные разговоры насчет их жизни и преданности и что им нравится; — А что же, как мои тульские мастера против аглицкой

нимфозории себя оправдали?; — Что это такое, братец, значит, что мы и так и этак смотрели, и под мелкоскоп клали, а ничего замечательного не усматриваем; — Помилуй, скажи, это уже очень сильно мелко! Императрица Елисавета Алексеевна говорит: — Мое теперь дело вдовье, и мне никакие забавы не обольстительны. Даже англичане говорят языком рассказчика: — Ох-де, мы маху дали!; — Это жалко, лучше бы, если б вы из арифметики по крайности хоть четыре правила сложения знали, то бы вам было гораздо полезнее ... а то вот хоша вы очень в руках искусны, а не сообразили...

Если рассказчик наделен ярко выраженными характерологическими чертами языка, то естественно, что и язык персонажей наделяется теми же чертами — ведь по замыслу автора другими способами словесного выражения рассказчик не владеет. При этом может возникать противоречие между характером персонажей и их языком (как в приведенных примерах из «Левши»). Это создает комический эффект.



Вопросы и задания



1. Чем отличается образ автора от образов героев литературных произведений? Можно ли отождествлять образ автора с личностью автора?
2. Как и в чем проявляется образ автора в композиции словесного произведения?
3. Каково соотношение образа автора и авторского «я», образа автора и лирического героя?
4. Что такое образ рассказчика и каково его отношение к образу автора?
5. В чем различия между образом автора и образом рассказчика?
6. Каковы средства словесного выражения образа рассказчика?
7. Какие композиционные типы произведений художественной словесности можно выделить в зависимости от соотношения «образ автора — образ рассказчика»?
8. Как зависит речь персонажей от соотношения «образ автора — образ рассказчика»?

Глава 11. Видоизменения авторского повествования

§ 154. Понятие авторского повествования и его субъективации. Об авторском повествовании мы говорим в тех случаях, когда в произведении художественной словесности отсутствует образ рассказчика (см. § 152). Авторское повествование ведется в третьем лице, и конкретный его субъект (т. е. тот, кто повествует) не обозначен. Довольно распространены суждения, согласно которым авторское повествование определяется прежде всего тем, что соответствует нормам литературного языка, в то время как язык персонажей, диалог свободно включает в себя разговорно-просторечные и диалектные языковые средства, а повествование рассказчика располагается между этими двумя языковыми сферами. Суждения эти справедливы во многих случаях, но не всегда. Потому что и диалоги персонажей, и повествование рассказчика могут вполне соответствовать литературной норме, а авторское повествование, отражая особенности изображаемой среды, ситуации, характеров, может включать в себя компоненты, не укладывающиеся в рамки литературно-языковой нормы.

Главное, что определяет авторское повествование, — это не состав языковых средств, а точка зрения «сверху», «всеведение». Авторское повествование называют нередко «объективным» или «объективированным». В этом названии подчеркивается не столько некая условная незаинтересованность, отстраненность, «объективность» взгляда «сверху», сколько неопределенность конкретного субъекта повествования. В случае желания изобразить действительность «изнутри» писатель вводит рассказчика — конкретного субъекта повествования. (Образ рассказчика и основные приемы его словесного выражения мы рассмотрели в предыдущей главе.)

Но передача повествования рассказчику — это не единственный прием перемещения точки зрения

в сферу субъекта. Помните, в § 140 мы упоминали высказывание Л. Толстого, что «вообще» писать нельзя, что каждая сцена видится чьими-то глазами? А это значит, что точка видения в авторском повествовании не находится постоянно «вверху», она может смещаться и смещается в сферу сознания кого-либо из персонажей, т. е. временно становится точкой видения одного из персонажей, затем опять становится авторской или переходит к другому персонажу и т. д.

Смещение точки видения из авторской сферы в сферу персонажа, субъекта — это субъективация авторского повествования. Соотношение «объективированного» и «субъективированного» авторского повествования в произведении словесности зависит от индивидуальной манеры писателя, его замысла, особенностей изображаемой сцены и т. д. Но можно сказать, что в русской повествовательной прозе XX в. субъективация авторского повествования становится более распространенным приемом, чем в прозе XIX в.

Субъективированное изображение справедливо кажется современным писателям более достоверным, более убеждающим читателя, чем «объективированное» изображение с точки зрения автора. Вот что пишет по этому поводу А. Битов: «Рассказ от «я» в этом смысле самый безупречный — у нас нет сомнений в том, что «я» мог видеть то, что описывает. Так же не вызывает особых подозрений сцена, решенная через одного из героев, пусть и в третьем лице, но одним лишь его зрением, чувствованием и осмыслением, где, только по одному видимому поведению и произнесенным вслух словам других героев, можно строить предположения о том, что они думают, чувствуют, имеют в виду и т. д. <...> Зато сколь сомнительны, именно в этом смысле, объективно-реалистические решения, почитающиеся как раз собственно реализмом, где все выдается за «как есть», за «как было на самом деле». <...> Поверить автору представляется затруднительным: откуда он знает? с чего он взял?.. Выдавать натужную «объективность» за реальность — достаточно самонадеянно. Сверху может видеть только Бог, если предварительно договориться, что он есть». Не будем здесь комментировать понимание А. Битовым «собственно реализма», подчеркнем

главную для нас в данном случае мысль: современному писателю «сцена, решенная через одного из героев, пусть и в третьем лице», т. е. сцена, решенная путем субъективации авторского повествования, представляется более достоверной, чем сцена, описанная в «объективированном» авторском повествовании.

Особо отметим одно очень важное обстоятельство: субъективированное авторское повествование не перестает быть авторским. Формальным показателем этого служат формы третьего лица глаголов.

Хотя понятие субъективации применяется преимущественно к авторскому повествованию, иногда оно применимо и к повествованию от лица рассказчика.

Необычность такого применения заключается в том, что повествование от лица рассказчика и так уже субъективировано, поскольку передано конкретному субъекту. Но в случаях близости образа рассказчика к образу автора те или иные приемы могут подчеркивать субъективный характер повествования, восприятие и оценку действительности с позиций конкретного лица.

В композициях, где взрослый рассказчик повествует о себе же, ребенке или молодом человеке, субъективация заключается в перемещении повествования в сферу непосредственных впечатлений и переживаний юного героя. Примеры приведем ниже, когда будем говорить о различных формах субъективации повествования.

§ 155. Примеры субъективации авторского повествования. Субъективация авторского повествования может быть малозаметной и выражаться лишь в значении и расположении некоторых слов. Вернемся к отрывку из романа Тургенева «Отцы и дети», который мы привели в § 152 как образец авторского повествования. Обратим внимание на выражения *кошка недружелюбно поглядывала на него* и *из полутемных сеней постоянного двора* *несло запахом теплого ржаного хлеба*. Конечно, и «сверху» можно заметить недружелюбный взгляд кошки и почувствовать запах теплого ржа-

ного хлеба (ведь автор «всеведущ!»), но скорее всего это Николаю Петровичу взгляд кошки показался недружелюбным и он же ощущал запах хлеба. Так что точка видения, с которой описана вся сцена, может быть и авторской, а может принадлежать и персонажу — Николаю Петровичу. А правильнее будет считать, что эти точки видения не исключают, но дополняют друг друга или даже сливаются.

Рассмотрим еще пример — из «Пиковой дамы» Пушкина:

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимал, как мог он обдернуться.

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе.

Чекалинский потянул к себе проигранные билеты. Германн стоял неподвижно.

В этом отрывке особенно выразительна предпоследняя фраза. Эпизод, в котором рушатся все надежды Германна, раскрыт через отражение в его сознании: *Чекалинский потянул к себе проигранные билеты*. Проигранные они для Германна (Чекалинский-то их выиграл). Экспрессивен и глагол *потянул*. Не *притянул*, не *взял*, не *собрал*, не *забрал* и т. п., а именно *потянул* — и уходит, удаляется, исчезает то, к чему Германн так стремился.

Точка видения может перемещаться не в сферу отдельного конкретного персонажа, а в сферу сознания изображаемой среды или некоего обобщенно мыслимого персонажа, представителя этой среды. Термин «субъективация» в этих случаях подходит не вполне, но проявления «неавторской» точки видения здесь налицо. Рассмотрим эти случаи на примерах из «Прощания с Матерой» Распутина и «Белой гвардии» Булгакова.

Начало «Прощания с Матерой»:

И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для Матеры, для острова и деревни, носящих одно название. Опять с грохотом и страстью пронесло лед, нагромоздив на берегах

торосы, и Ангара освобожденно открылась, вытянувшись в могучую сверкающую течь. Опять на верхнем мысу бойко зашумела вода, скатываясь по рёлке на две стороны; опять запылала по земле и деревьям зелень, пролились первые дожди, прилетели стрижи и ласточки и любовно к жизни заквакали по вечерам в болотце проснувшиеся лягушки. Все это бывало много раз, и много раз Матера была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегая вперед каждого дня. Вот и теперь посадили огорода — да не все: три семьи снялись еще с осени, разъехались по разным городам, а еще три семьи вышли из деревни и того раньше, в первые же годы, когда стало ясно, что слухи верные. Как всегда, посеяли хлеба — да не на всех полях: за рекой пашню не трогали, а только здесь, на острове, где поближе. И картошку, моркошку в огородах тыкали нынче не в одни сроки, а как пришлось, кто когда смог: многие жили теперь на два дома, между которыми добрых пятнадцать километров водой и горой, и разрывались пополам. Та Матера и не та: постройки стоят на месте, только одну избенку да баню разобрали на дрова, все пока в жизни, в действии, по-прежнему голоса петухи, ревут коровы, трезвонят собаки, а уж повяла деревня, видно, что повяла, как подрубленное дерево, откоренилась, сошла с привычного хода. Все на месте, да не все так: гуще и нахальней полезла крапива, мертво застыли окна в опустевших избах и растворились ворота во дворы — их для порядка закрывали, но какая-то нечистая сила снова и снова открывала, чтоб сильнее сквозило, скрипело да хлопало; покосились заборы и прясла, почернели и похилились стайки, амбары, навесы, без пользы валялись жерди и доски — поправляющая, подлаживающая для долгой службы хозяйская рука больше не прикасалась к ним. Во многих избах было не белено, не прибрано и ополовинено, что-то уже увезено в новое жилье, обнажив угрюмые пошарпанные углы, и что-то оставлено для нужды, потому что и сюда еще наезжать, и здесь колупаться.

Субъективация авторского повествования проявляется в этом отрывке не только в показе событий «изнутри», через их отражение в сознании жителей

деревни (когда стало ясно, что слухи верные; а уж повяла деревня, видно, что повяла... откоренилась; но какая-то нечистая сила снова и снова открывала, чтоб сильнее сквозило, скрипело да хлопало), но и в использовании языковых средств, характерных для обитателей Матеры. Это диалектизмы (рёлка — продолговатая возвышенность, гряда с пологими склонами, поросшая лесом; похилиться — наклониться набок, покоситься; стайка — помещение для домашнего скота, хлев), разговорные и просторечные выражения (картошку, моркошку в огородах тыкали нынче, разрывались пополам, трезвонят собаки, и здесь колупаться), просторечная форма предложного падежа на острове (сравните: на острове), союз да в противительном значении (посадили огороды — да не все, посеяли хлеба — да не на всех полях и т. д., сравните: посеяли огороды, но не все) и др. (сделать подробный разбор не позволяет объем книги).

В «Белой гвардии» М. А. Булгакова некоторые отрезки авторского повествования выступают как отражение восприятия и оценки событий жителями Города. Делается это с помощью вводных слов, вопросов и выражений, характерных для разговора, диалога, в том числе «слова-ер», т. е. прибавляемой к словам частицы -с:

Но вот могло ли это продолжаться вечно, никто бы не мог сказать, и даже сам гетман. Да-с; Так вот-с, нежданно-негаданно появилась третья сила на громадной шахматной доске; Вот что было-с; И во дворце, представьте себе, тоже нехорошо. Какая-то странная, неприличная ночью во дворце суета; И вот в полдень с Печерска завел музыку веселый пулемет. Печерские холмы отразили дробный грохот, и он полетел в центр Города. Позвольте, это уже совсем близко!.. В чем дело? Прохожие останавливались и начали нюхать воздух. И кой-где на тротуарах сразу поредело. Что? Кто?

§ 156. Группировка приемов субъективации авторского повествования. Как видно из приведенных выше примеров, субъективация авторского повествования осуществляется с помощью определенной организации языковых средств, иначе говоря, с помощью определенных приемов языкового

выражения. Эти приемы очень многообразны, но часть из них достаточно четко отработана в писательской практике и может быть классифицирована. В. В. Одинцов в уже известной нам книге «Стилистика текста» предложил разделить формы субъективации авторского повествования на речевые (прямая речь, внутренняя речь, несобственно-прямая речь) и конструктивные (формы представления, изобразительные формы, монтажные формы). Деление это будем понимать в том смысле, что в случаях использования прямой речи (диалога), несобственно-прямой и внутренней речи на первый план выдвигается установка на чужую (не авторскую) речь, чужое слово, а в случаях использования форм представления, изобразительных и монтажных форм на первый план выдвигается установка на чужую (не авторскую) точку зрения.

В целом предложенные В. В. Одинцовым соображения очень помогают систематизации разных случаев субъективации авторского повествования. В дальнейшем мы будем опираться на классификацию В. В. Одинцова, внося в нее некоторые дополнения и уточнения. Прежде всего уточним терминологию. Представляется не вполне удачным термин «формы субъективации», в ряде случаев больше соответствует сути дела термин «приемы субъективации». Приемы, названные В. В. Одинцовым речевыми и конструктивными, будем называть соответственно словесными (так как они ориентированы на чужое слово) и композиционными (так как они отражают прежде всего композиционно важное перемещение точки зрения).

§ 157. Словесные приемы субъективации авторского повествования: прямая речь, несобственно-прямая речь, внутренняя речь. В числе словесных приемов субъективации авторского повествования рассмотрим прямую речь, несобственно-прямую речь и внутреннюю речь.

Прямая речь, строго говоря, — это не прием субъективации авторского повествования, а переход от одной формы словесного выражения — повествования к другой — диалогу между персонажами или (значительно реже) монологу одного персона-

жа. Но, поскольку прямая речь чередуется с авторским повествованием, условно ее можно поставить в один ряд с приемами субъективации авторского повествования.

Прямая речь представляет собой наиболее очевидный случай перехода на точку зрения субъекта и, естественно, требует для своего изображения соответствующих субъекту языковых средств. Однако в произведении художественной словесности правдивое изображение языка персонажей не должно вступать в противоречие с особенностями авторского языка. «Мне думается,— пишет В. Белов,— что существует некая тонкая, неуловимо зыбкая и имеющая право на существование линия соприкосновения авторского языка и языка изображаемого персонажа. Грубое, очень конкретное разделение этих двух категорий так же неприятно, как и полное их слияние».

Сам В. И. Белов прекрасно ведет «линию соприкосновения» авторского языка и языка персонажей. Приведем начало рассказа «Диалог»:

Часов в одиннадцать в воскресенье в городском парке совсем тихо. Никого нет, лишь одна парочка присела на скамью за кустами акаций да какая-то сухонькая бабушка в ситцевой, чистой, горошками, кофте пристроилась около танцплощадки и думает о чем-то своем.

Другая старуха, сурового вида, седая и толстая, открывает свои аттракционы — качели и колесо обозрения. Но покамест ни качаться, ни кататься на колесе доброхотов нет, и старухам хочется поговорить. Поэтому они сближаются, усаживаются:

— Чем врозь-то сидеть...

Перекинувшись двумя-тремя словами, бабки оживляются все больше, от ревматизма и бессонницы разговор переходит к свежим помидорам, от помидоров к невесткам, потом к зятям и деткам.

— Сама-то ты здешняя? — спрашивает хозяйка аттракционов.

— Нет, милая, нездешняя, из деревни бывала, — говорит бабушка в гороховой кофте.

— А я тут живу всю жизнь. Пенсия, да подработаю сколько. Вот и живу, на деток-то не надеюсь.

- И надия худая.
- Не любят старух-то, не думают, что и сами такие будут.
- Как не будут, знамо, будут. Вот и у меня тоже два сына да и дочка, стали звать: приезжай насовсем, да и только.
- Сами прописали-то?
- Сами. А я еще и корову держать дюжа была, нет, зовут и зовут.

Здесь авторское повествование не перегружено книжными словами, наоборот, включает в себя некоторые разговорные (союз *да* в соединительном значении) и просторечные (*покамест*) элементы, не украшено средствами художественной изобразительности, построено так же просто, как и разговор двух старых женщин. А разговор этот, в свою очередь, не перегружен просторечными выражениями и диалектизмами, и употребляет их главным образом бабушка в гороховой кофте, которая «из деревни бывала».

Жители и особенно жительницы Матеры в «Прощании с Матерой» Распутина наделены более «диалектным» языком. Это естественно — ведь литературным языком они не владеют. Но язык действующих лиц в повести не вступает в противоречие, не контрастирует с авторским языком, который в допустимых пределах отражает язык изображаемой среды, в том числе и за счет применения приемов субъективации (см. § 155). Приведем небольшой отрывок из «Прощания с Матерой», показывающий «соприкосновение» языка персонажей и авторского повествования:

— Утром подымусь, вспомню со сна... ой, сердце упрется, не ходит, — рассказывала старуха Настасья. — Господи!.. А Егор пла-а-чет, плачет. Я ему говорю: «Ты не плачь, Егор, не надо», — а он: «Как мне не плакать, Настасья, как мне не плакать?!» Так и иду с каменным сердцем ходить, убираться. Хожу, хожу, вижу, Дарья ходит, Вера ходит, Домнида — и вроде отпустит маленько, привыкну. Думаю: а может, попужать нас только хочут, а ниче не сделают.

— Че нас без пути пужать? — спрашивала Дарья.

— А чтоб непужаных не было.

После того как Настасья с Егором остались совсем одни... начала Настасья малость чудить, наговаривать на своего старика, и все жалобное, болезненное: то будто угорел до смерти, едва отводилась, то всю ночь криком кричал, потому что кто-то изнутри душил его, то плачет, «вторые дни пошли, плачет, слезьми умывается», хотя, знали все, дед Егор не вдруг пустит слезу.

Изображение языка персонажей, сколько бы ни включало оно характерологических элементов, «сигналов», в истинно художественном произведении словесности не должно переходить в натуралистическое копирование языка изображаемой среды. Художественная целостность произведения, обязательное «соприкосновение» языка персонажей с авторским языком не допускают этого.

Несобственно-прямая речь — это уже четко выраженный прием субъективации авторского повествования. Местоимения и формы лица глаголов в несобственно-прямой речи употребляются как в авторском повествовании, но вводятся лексические и синтаксические особенности языка персонажа и, конечно, оценки с позиций персонажа. Несобственно-прямая речь — очень распространенный и хорошо известный прием. Приведем пример из повести В. Ф. Тендрякова «Чистые воды Китежа»:

Самсон Попенкин захлопнул перед ним дверь. <...> Покая не было в душе, зыбкое чувство ясновидения — что-то будет, что-то неминуемое! — не рассеялось после разговора с главным редактором. А должно бы рассеяться. Загрязнение Кержавки. Из такой завалящей темы искру не высечешь. Неужели стал стареть, чутье отказывает?

Вынь да положь колокольный набат, никак не меньше.

Набат? На такую тему?..

И Самсон Попенкин насторожился — тут что-то есть.

В повествовании рассказчика-взрослого о себе же ребенке несобственно-прямая речь служит для

передачи непосредственных детских впечатлений, переживаний и оценок. Яркие примеры можно привести из «Уроков французского» В. Г. Распутина:

Я остолбенел от такого предательства. Он что — совсем ничего не понимает или это он нарочно? За игру на деньги у нас в два счета могли выгнать из школы. Доигрался. В голове у меня от страха все всполошилось и загудело: пропал, теперь пропал. Ну, Тишкин. Вот Тишкин так Тишкин. Обрадовал. Внес ясность — нечего сказать. <...>

Заглянув в посылку, я обомлел: сверху, прикрытые аккуратно большим белым листом бумаги, лежали макароны. Вот это да! <...> Я осторожно вынул одну трубочку, глянул, дунул в нее и, не в состоянии больше сдерживаться, стал жадно хрумкать. Потом таким же образом взялся за вторую, за третью, размышляя, куда бы мне спрятать ящик, чтобы макароны не достались чересчур прожорливым мышам в кладовке моей хозяйки. Не для того мать их покупала, тратила последние деньги. Нет, макаронами я так просто не попущусь. Это вам не какая-нибудь картошка.

И вдруг я поперхнулся. Макароны... Действительно, где мать взяла макароны? Сроду их у нас в деревне не бывало, ни за какие шиши их там купить нельзя. Это что же тогда получается?

Внутренняя речь — прием, сходный с непосредственно-прямой речью, но все же имеющий свои особые признаки. В. В. Виноградов, анализируя стиль «Пиковой дамы», отметил случаи, когда «непрямая речь выливается в форму дум об обстоятельствах, о событиях. Тогда непосредственных указаний на переживания, на чувства нет. Но в интонациях, в формах синтаксической связи сохраняются свежие отголоски личной экспрессии, волнений самого субъекта, погруженного в раздумье. Возникает своеобразная двойственность синтаксических форм. Налет повествовательного стиля представляется поверхностным и неглубоким. За ним и сквозь него видно биение живого чувства героини и слышится ее непосредственный голос, приглушенно звучит ее возбужденная речь». В этих случаях при замене местоимения третьего лица формами

первого лица повествование превращается «в прямое эмоциональное выражение» персонажа. В. В. Виноградов привел такие примеры из «Пиковой дамы»:

Не прошло трех недель с той поры, как она в первый раз увидела в окошко молодого человека, — и уже она была с ним в переписке, — и он успел вытребовать от нее ночное свидание! Она знала имя его потому только, что некоторые из его писем были им подписаны; никогда с ним не говорила, не слыхала его голоса, никогда о нем не слыхала... до самого сего вечера. <...>

Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги — вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!.. Горько заплакала она, в позднем, мучительном своем раскаянии.

Возможность замены форм третьего лица формами первого лица с переходом к «прямому эмоциональному выражению» персонажа — основной признак внутренней речи. Прием этот применяется довольно часто. Пример из повести Тендрякова «Чистые воды Китежа»:

Главный редактор Илья Макарович Крышев только тем, собственно, и занимался, что ждал, ждал чего-то. А результат один — ничего! Угрожающе молчали на его столе телефоны, никто никуда его не вызывал, никто у него ни о чем не справлялся. Не настолько же мелкая фигура он в городе, чтоб забыть о нем в этой смуте. Да и смуту-то эту вызвал он... Нет, о нем, конечно, помнят, имя его где-то постоянно повторяют...

Между несобственно-прямой и внутренней речью не всегда есть четкая граница. Несобственно-прямая речь может переходить во внутреннюю:

Рукопись статьи... повисла над зеленым столом, протянутая Самсону Попенкину. Господи! До чего

наивный расчет: сдай статью, сам поставь... подпишь, в случае чего могу вытащить из архива и документально доказать — не причастен, не приложил руку. Ну нет, дорогой товарищ Крышев, Самсон Попенкин стреляный воробей, на мякине его не проведешь (В. Тендряков. «Чистые воды Китежа»).

§ 158. Композиционные приемы субъективации авторского повествования: приемы представления, изобразительные приемы, монтажные приемы. В числе композиционных приемов субъективации авторского повествования рассмотрим приемы представления (и примыкающий к ним прием «остраннения»), изобразительные приемы и монтажные приемы.

Приемы представления названы так потому, что с их помощью передается субъективное представление персонажа о каком-либо предмете, явлении, событии.

Смысловое движение при этом происходит в направлении от неизвестного к известному. Такое движение может быть задано употреблением неопределенных местоимений (*что-то, кто-то* и т. п.) или вообще слов с общим, «неопределенным» значением (например, *предмет* — неизвестно, что именно, *фигура* — неизвестно, кто именно, и т. п.). Пример из «Степи» Чехова:

Большая холодная капля упала на колено Егорушки, другая поползла по руке. Он заметил, что колени его не прикрыты, и хотел было поправить рогожу, но в это время что-то посыпалось и застучало по дороге, потом по оглоблям, по тюку. Это был дождь. (Движение от неизвестного к известному: *что-то — дождь*.)

Пример из «Белой гвардии» Булгакова:

Три двери прогремели, и глухо по лестнице прозвучал Николкин удивленный голос. Голос в ответ. За голосами по лестнице стали переваливаться кованные сапоги и приклад. Дверь в переднюю впустила холод, и перед Алексеем и Еленой очутилась высокая, широкоплечая фигура в шинели до пят и в защитных погонах с тремя поручичьими звездами химическим карандашом. Башлык заиндевел, а тяжелая винтовка с коричевым штыком заняла всю переднюю.

— Здравствуйте, — пропела фигура хриплым тенорком и заоченевшими пальцами ухватила за башлык.
— Витя!

Николка помог фигуре распутать концы, капюшон слез, за капюшоном блин офицерской фуражки с потемневшей кокардой, и оказалась над громадными плечами голова поручика Виктора Викторовича Мышлаевского. (Движение от неизвестного к известному идет через многие детали, но главная линия такова: *голос, фигура — Витя, поручик Мышлаевский.*)

Движение от неизвестного к известному может идти также от «сдвинутого», необычного изображения предмета, отражающего точку зрения персонажа. Пример из «Степи» Чехова:

Расставя широко ноги, Егорушка подошел к столу и сел на скамью около чьей-то головы. Голова задвигалась, пустила носом струю воздуха, пожевала и успокоилась. От головы вдоль скамьи тянулся бугор, покрытый овчинным тулупом. Это спала какая-то баба. (Сравните: *тянулся бугор — спала какая-то баба.*)

К приемам представления примыкает «остраннение» (от слова *странный* — изображение знакомого, обычного предмета, явления как странного, необычного). По разъяснению В. Б. Шкловского, предложившего этот термин, остраннение — это показ предмета вне ряда привычного, рассказ о явлении новыми словами, привлеченными из другого круга отношений к нему. Теоретически «остраннение» может отражать и авторскую точку зрения, но практически чаще отражает восприятие персонажа. Л. Н. Толстой в «Войне и мире» так описывает оперный спектакль в представлении посетителя, впервые его наблюдающего:

На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках... В середине сцены сидели девицы... Все они пели что-то. Когда они кончили свою песнь, девица в белом подошла к будочке суфлера и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и стал петь и разводить руками...

Изобразительные приемы сходны с приемами представления, но отличаются от них применением средств художественной изобразительности (почему приемы и называются изобразительными), мотивированных восприятием персонажа. Пример из «Степи» Чехова:

Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо. (Принадлежность образа *по крыше шли босиком...* к сфере персонажа подчеркивается вводным словом *вероятно.*)

Монтажные приемы наиболее интересны. Термин «монтажные» заимствован из кинематографии, но приемы «монтажного письма» были разработаны в художественной словесности задолго до изобретения кинематографа. (Монтажными эти приемы тогда, разумеется, не называли, да и вообще исследователи обратили на них пристальное внимание относительно недавно.)

Суть монтажного изображения состоит в том, что оно дается не только в строгом соответствии со взглядом персонажа, но и в движении. Причем может быть отражено как движение, изменение изображаемой сцены, так и движение самого персонажа. Отсюда смена, монтаж планов изображения (общего, среднего, крупного) и точек видения («точек съемки»). Этот прием очень выразителен и в русской словесности применяется довольно часто. Прекрасный пример «монтажного письма» находим в «Пиковой даме» А. С. Пушкина:

Рассуждая таким образом, очутился он в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другою катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара. Германн остано-



Германн у подъезда дома графини.
Иллюстрация А. Н. Бенуа к «Пиковой даме» А. С. Пушкина.
1910 г.

В этом отрывке четко воспроизводится взгляд Германна. Сначала он видит одну из главных улиц Петербурга, а в ней — дом старинной архитектуры, к освещенному подъезду которого катятся кареты. Когда он подходит ближе, перед его глазами оказываются вытягивающиеся из высоких карет ноги гостей. Провожая их взглядом, Германн видит, как шубы и плащи мелькают мимо величавого швейцара.

Выразительный пример «монтажного письма» находим и в «Тамани» М. Ю. Лермонтова. В повествовании от лица рассказчика приемы субъективации, как мы уже говорили, подчеркивают, усиливают

субъективный характер восприятия и изображения действительности. «Монтажное» видение естественно для рассказчика. Итак, пример из «Тамани»:

Так прошло минут десять; и вот показалась между горами волн черная точка: она то увеличивалась, то уменьшалась. Медленно подымаясь на хребты волн, быстро спускаясь с них, приближалась к берегу лодка. Отважен был пловец, решившийся в такую ночь пуститься через пролив на расстояние двадцати верст, и важная должна быть причина, его к тому побудившая! Думая так, я с невольным биением сердца глядел на бедную лодку; но она, как утка, ныряла и потом, быстро взмахнув веслами, будто крыльями, выскакивала из пропасти среди брызгов пены; и вот, я думал, она ударится с размаха об берег и разлетится вдребезги; но она ловко повернулась боком и вскочила в маленькую бухту невредима.

Сначала рассказчик видит только черную точку, затем различает лодку, потом видит уже и весла, и, наконец, лодка «вскочила в маленькую бухту невредима», оказалась перед глазами рассказчика.

Еще один пример «монтажного письма» в повествовании от лица рассказчика — из «Журавлей» И. А. Бунина:

В страхе и недоуменье виляю с дороги — и тотчас же мимо мелькает сперва чудесная, гнедая кобыла, ее глаз, ноздря, новые вожжи сургучного цвета, новая блестящая сбруя, взмыленная под хвостом на ляжках; потом сам седок — чернобородый красавец мужик, совершенно шальной от скачки и какого-то бессмысленного, на все готового исступленья. Он бешено кидает на меня, пролетая, свой яростный взгляд, поражает свежей красной пастью и смолю красивой молодой бороды, новым картузом, желтой шелковой рубашкой под распахнувшейся черной поддевкой — узнаю: богатый, хозяйственный мельник из-под Ливен — и как ветер летит дальше.

«Кадры» мелькают в этом повествовании с поистине кинематографической быстротой, и тем не менее все расположено художественно точно, последовательно, каждая деталь на своем месте: сперва чу-

десная гнедая кобыла, ее глаз, ноздря, вожжи, сбруя — потом сам седок, чернобородый красавец мужик, его красная пасть, смоль бороды, новый картуз, желтая рубаша под черной поддевкой...

Субъективация авторского повествования настолько обычна для прозы XX в., что в пределах небольшого отрезка текста могут употребляться, сменяя друг друга, различные приемы перемещения точки видения в сферу сознания персонажа. Приведем пример из рассказа А. Н. Толстого «Гадюка»:

Зотова живо взнуздавала, вскочила в седло, вглядываясь, потянула из-за спины ложу карабина. В лозняках заныряли две головы, и на берег выскочили всадники — двое. Остановились. Это был разъезд, но чей? Наш или белый? (Несобственно-прямая речь Зотовой.)

У одного лошадь нагнула голову, сгоняя слепня с ноги, всадник потянулся за поводом, и на плече его блеснула золотая полоска... (Движение от неизвестного к известному, прием представления.) «Тикать!» Ольга Вячеславовна ударила ногами коня, пригнулась — и полетели кустики полыни, сухие репы навстречу... (Взгляд Зотовой; «монтажное письмо».)

§ 159. «Объективация» повествования рассказчика. Перемещения точки видения могут происходить не только в направлении от автора к рассказчику или персонажу, но иногда и в обратном направлении — от персонажа или рассказчика к автору. В этих случаях наблюдается нечто противоположное субъективации авторского повествования — «объективация» субъективного по своей природе повествования рассказчика.

Например, в «Станционном смотрителе» Пушкина значительную часть событий — как появился на станции Минский, как уехала с ним Дуня, как смотритель отправился пешком в Петербург за своей дочерью и что из этого вышло — рассказывает Самсон Вырин, но его «рассказ в рассказе» дословно воспроизведен только в начале и в конце, а основная часть повествования передана «главному»

рассказчику, титулярному советнику А. Г. Н., язык которого в этом отрезке максимально приближен к авторскому. Это соответствует эстетическим установкам Пушкина, который, открыв доступ в язык художественной литературы самым различным характерологическим элементам, в то же время был осмотрителен и осторожен в их употреблении, не допускал их чрезмерного сгущения в тексте. Поэтому свойственное зрителю просторечие использовано только как «сигнал», обозначающий границы его «повести». «Повесть» зрителя вводится непосредственно в текст, а затем отбирается от зрителя и передается «главному» рассказчику, «объективируется» таким образом:

На втором стакане сделался он разговорчив; вспомнил или показал вид, будто бы вспомнил меня, и я узнал от него повесть, которая в то время сильно меня заняла и тронула.

«Так вы знали мою Дуню? — начал он. — Кто же и не знал ее? Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! <...> Ею дом держался: что прибрать, что приготовить, за всем успевала. А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь; уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житье? Да нет, от беды не отбожишься: что суждено, тому не миновать». Тут он стал подробно рассказывать мне свое горе. — Три года тому назад, однажды, в зимний вечер, когда зритель разлиневывал новую книгу, а дочь его за перегородкой шила себе платье, тройка подъехала, и проезжий в черкесской шапке, в военной шинели, окутанный шалью, вошел в комнату, требуя лошадей.

В конце «повести» зрителя вновь воспроизводятся его выражения, а затем повествование возвращается в русло событий, участником которых был «главный» рассказчик:

Через два дни отправился он из Петербурга обратно на свою станцию и опять принялся за свою должность. «Вот уж третий год, — заключил он, — как живу я без Дуни и как об ней нет ни слуху ни духу. Жива ли, нет ли, бог ее ведает. Всяко случается. Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там по-



держал, да и бросил. Много их в Петербурге, молодых дур, сегодня в атласе да в бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою. Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь да пожелаешь ей могилы...»

Таков был рассказ приятеля моего, старого зрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентич в прекрасной балладе Дмитриева.

«Объективация» повествования рассказчика также может осуществляться и другим путем, а именно путем сближения образа рассказчика с образом автора. Это можно видеть хотя бы на примере «Человека в футляре» Чехова:

Спальня у Беликова была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом. Ложась спать, он укрывался с головой; было жарко, душно, в закрытые двери стучался ветер, в печке гудело; слышались вздохи из кухни, вздохи зловещие...

И ему было страшно под одеялом. Он боялся, как бы чего не вышло, как бы его не зарезал Афанасий, как бы не забрались воры, и потом всю ночь видел тревожные сны, а утром, когда мы вместе шли в гимназию, был скучен, бледен, и было видно, что многолюдная гимназия, в которую он шел, была страшна, противна всему существу его и что идти рядом со мной ему, человеку по натуре одинокому, было тяжело.

Раскрытие внутреннего состояния Беликова в этом отрывке хотя и может основываться на наблюдениях рассказчика — Буркина, но очень похоже и на проявление авторского «всеведения».

§ 160. Языковые построения с установкой на «чужое слово». В работе «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин выделил группу «художественно-речевых явлений», к которым отнес стилизацию, пародию, сказ и диалог. «Всем этим явлениям, — писал ученый, — несмотря на существенные различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двойное направление —

и на предмет речи как обычное слово и на другое слово, на чужую речь».

О диалоге (прямой речи), как и других приемах словесной субъективации авторского повествования, мы уже говорили. Теперь обратимся к стилизации, сказу и пародии. С приемами субъективации эти «художественно-речевые явления» сближает двоякая направленность слова (понимаемого в широком смысле как словесное выражение) — на изображение действительности и на изображение «другого слова», другой, не авторской манеры словесного выражения.

В ряду «стилизация — сказ — пародия» наиболее общим понятием является стилизация. Сказ и пародия могут рассматриваться как разновидности стилизации.

§ 161. Стилизация. Стилизация состоит в намеренном, целенаправленном воспроизведении существенных черт какого-либо «не своего», «чужого», «не авторского» (имеется в виду автор, который создает стилизацию) стиля.

Стилизация возможна не только в художественной словесности, но и в других видах искусства, например в музыке, живописи, архитектуре.

В художественной словесности стилизуются обычно не индивидуальные стили, а стили литературных направлений, народной словесности, эпохи, национальной культуры. В стилизации черты «чужого стиля» условны, используются как особый художественный прием. Этим стилизация отличается от подражания, в котором «чужой стиль» воспроизводится как «свой», заимствуется, а не служит специальным художественным целям. В хорошей стилизации на воспроизводимый стиль всегда накладывается собственный стиль стилизатора. Блестящее подтверждение этого — многочисленные стилизации Пушкина. Какой бы стиль ни был предметом изображения — античной, западноевропейской или восточной поэзии, Корана, славянской и русской народной словесности, исторических сочинений, деловых документов и т. п., — в пушкинских стилизациях всегда явственно ощутима соразмер-

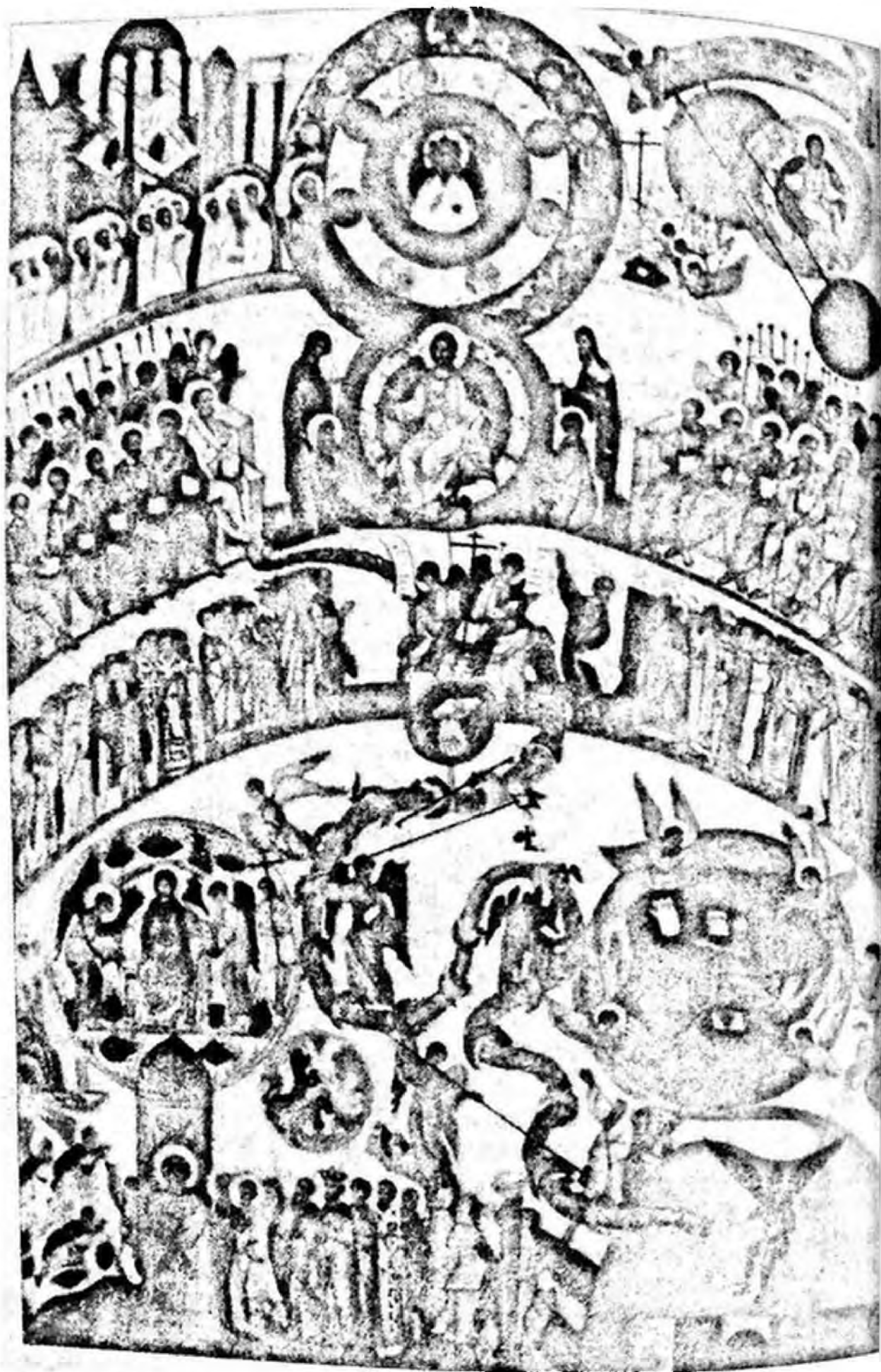
ность и сообразность, благородная простота, искренность и точность выражения, т. е. черты, свойственные всему творчеству поэта.

Среди других стилизаций Пушкин оставил нам прекрасные стихотворения, воспроизводящие черты стиля античной поэзии (стихотворные размеры, типичные образы, а главное — взгляд на мир, на явления жизни, свойственный античным поэтам): «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?...», «Труд», «Царскосельская статуя», «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...», «На статую играющего в свайку», «На статую играющего в бабки». Приведем стихотворение «Труд», посвященное окончанию работы над «Евгением Онегиным»:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд
 многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик
 ненужный,
Плату принявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Особенно часто предметом стилизации не только у Пушкина, но и у других русских писателей выступала народная словесность. Образцом такого рода стилизации являются широко известные пушкинские сказки, «Песни о Стеньке Разине». Замечательна и такая фольклорная стилизация Пушкина:

Еще дуют холодные ветры
И наносят утренни морозы,
Только что на проталинах весенних
Показались ранние цветочки,
Как из чудного царства воскового,
Из душистой келейки медовой
Вылетела первая пчелка,
Полетела по ранним цветочкам
О красной весне поразведать,
Скоро ль будет гостья дорогая,
Скоро ли луга позеленеют,
Скоро ль у кудрявой у березы
Распустятся клейкие листочки,
Зацветет черемуха душиста.



Страшный суд.
Новгородская школа. Середина XV в.

Русские поэты обращались в своих стилизациях к различным жанрам народной словесности. Так, М. Кузмин написал цикл «Духовные стихи» (о народных духовных стихах мы говорили в § 117). Приведем (не полностью) одно из стихотворений этого цикла:

Страшный суд

Вы подумайте, мила братия,
Каково будет нам в последний день;
Как вострубит ангел во трубушку

И воссядет тут Сам Исус Христос
Судить праведных, судить грешников.
Он — судья-то ведь, Судья Праведный,
Он не смотрит на лица, Батюшка,
А у ангелов мерила правильны,
И весы у них справедливые.
Тут уж все равны: цари, нищие,
Простецы и попы соборные,
Не поможет тут злато-серебро,
Ни краса, ни уста румяные,
Не помогут тут отец с матерью,
Не помогут друзья любезные,
Лишь дела наши аль оправят нас,
Аль осудят на муку вечную.
Поглотит тогда река огненна
В муку вечную отсылаемых.
А святых души засветятся,
И пойдут они в пресветлый рай.

Эта стилизация Кузмина многопланова. Прежде всего стилизуется народный духовный стих. Но ведь сам этот стих рождается на основе церковно-книжных текстов, что также отражается в стилизации поэта. Кроме того, и на народный духовный стих, и на его стилизации оказывали влияние живописные изображения в росписи церквей и на иконах. Сравните описание Кузмина с изображением Страшного суда, воспроизведенным на с. 386.

С развитием жанров исторического романа и повести получила распространение стилизация языка изображаемой эпохи. Уже в «Капитан-

ской дочке» Пушкина, хотя время создания романа отстоит от времени описываемых событий всего на шестьдесят лет, а от времени, когда Гринев описал свои приключения, всего-то лет на тридцать, осуществлена определенная историческая стилизация языка. На нее указывают разного рода книжные обороты из области морали и политики и типичные для художественной литературы конца XVIII — начала XIX в. выражения. Например:

Когда вспомню, что это случилось на моем веку и что ныне дожил я до кроткого царствования императора Александра, не могу не дивиться быстрым успехам просвещения и распространению правил человеколюбия. Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений;

Я находился в том состоянии чувств и души, когда сущность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония;

Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком, извергом, злодеем для всех, кроме одного меня. Зачем не сказать истины? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему. Я пламенно желал вырвать его из среды злодеев, которыми он предводительствовал, и спасти его голову, пока еще было время;

Я схватил ее руку и прильнул к ней, обливая слезами умиления;

Я впал в мрачную задумчивость, которую питали одиночество и бездействие. Любовь моя разгоралась в уединении и час от часу становилась мне тягостнее;

Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным,— все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом.

Но особенно важна для художественного произведения на историческую тему и заметна для читателя стилизация языка эпохи, значительно отдаленной от времени создания произведения. В русской художественной исторической словесности XX в. образцом такой стилизации справедливо считается

язык романа А. Н. Толстого «Петр Первый». Язык петровского времени воспроизводится А. Н. Толстым не просто как отвлеченно старинный, но как язык именно конца XVII — начала XVIII в. в его различных разновидностях, связанных с определенными средами и сферами языкового употребления. Приведем диалог, где речь идет об иконах, о «старой» и «новой» вере, о новшествах, многим непонятных и для многих страшных:

У иконописца черные зрачки разлились во весь глаз, — стал оборачиваться то к одному собеседнику, то к другому...

— ...Мы в Палехе к Великому посту шестьсот икон написали. <...> Письмо наше светлое, титл Исуса с двомя «иже». Рука благословляющая со щепотью. И крест пишем — крыж — четырехконечный. Все по православному чину. Понятно? Те, кто у нас иконы берут, — гостинодворцы Корзинкин, Дьячков, Викулин, — говорят нам: «Так писать бросьте. Доски эти надо сжечь, они прелестные: на них, говорят, лапа...» — «Как лапа?» (Иконописец всхлипнул коротко. Посадский, низко склоняясь над столом, застучал зубами.) «А так, говорят, след его лапы... Птичий след на земле видели, — четыре черты?... И у вас на иконах тот же...» — «Где?» — «А крыж... Понятно? Вы, говорят, этот товар в Москву не возите. Теперь вся Москва поняла, откуда смрадом тянет...»

<...> Посадский кивал, поддакивал... и вдруг, оглянувшись, вытянул губы, зашептал:

— А табак? В каких книгах читано — человеку глотать дым? У кого дым-то из пасти? Чаво? За сорок за восемь тысяч рублей все города и Сибирь вся отданы на откуп англичанину Кармартенову — продавать табак. И указ, чтобы эту адскую траву-никоциану курили... Чьих рук это дело? А чай, а кофей? А картовь, — картьфу, будь она проклята! Похоть антихристова, — картовь! Все это зелье — из-за моря, и торгуют им у нас лютеране и католики... Чай кто пьет — отчаётся... Кто кофей пьет — у того на душе ков...

Как видим, диалог не перегружен архаизмами, вышедшие из употребления слова понятны из контекста. Пояснить, наверно, надо только слово

прелестные — оно значило «вводящие в заблуждение, обманные». Не увлекается автор и старинными морфологическими формами и синтаксическими конструкциями, использует их только как отдельные «сигналы» языка эпохи (за сорок за восемь тысяч рублей). Главное, за счет чего стилизуется язык эпохи, — выбор языковых средств, которые отражают миропонимание людей того времени, их оценки происходящего (*четыреkhконечный крест — лапа — след антихриста; похоть антихристова — картовь* и т. п.).

Приведем еще один отрывок из «Петра Первого». Теперь это уже не диалог, а авторское повествование, в котором стилизован деловой, «приказный» язык начала царствования Петра:

Торговых и промысловых дел добрые люди, оставя сани за воротами и сняв шапки, поднимались по длинной — едва не от середины двора — крытой лестнице в Преображенский дворец...

Собрали сюда торговых людей наспех, по именным спискам. Кое-кто не приехал, боясь, как бы не заставили есть из никонианской посуды и курить табак. Догадывались, зачем царь позвал во дворец. Недавно на Красной площади думным дьяком при барабанном бое с лобного места был прочитан великий указ: «Известно государю учинилось, что гостям и гостиным сотни, и всем посадским, и купецким, и промышленным людям во многих их приказных волокитах от воевод, от приказных и от разных чинов людей, в торгах их и во всяких промыслах чинятся большие убытки и разорение...» В городах, в посадах и слободах указано ж выбирать для суда и расправы и сбора окладных податей земских бурмистров из лучших и правдивых людей, а для сбора таможенных пошлин и питейных доходов выбирать таможенных и кабацких бурмистров — кого похотят. Бурмистрам думать и торговыми и окладными делами ведать в особой Бурмистерской палате, и ей со спорами и челобитными входить — мимо приказов — к одному государю.

В этом отрывке поясним два слова: *гости* — торговые агенты правительства из богатых купцов. *расправа* — разбирательство, решение суда и приведение его в исполнение.

Стилизациям нередко бывает свойственна ирония (см. § 99). Двойкая направленность слова «чужое слово» способствует проявлению и на «обратных значениях». Степень проявления этих значений может быть различной — от едва заметной до вполне очевидной. Мало заметная ирония присутствует, например, в приведенных выше стилизованных отрывках из «Капитанской дочки»: моральные сентенции рассказчика и его манера выражения не совпадают полностью с авторской позицией и авторским стилем, вступают с ними пусть в неявно выраженное, но все же в противоречие. Это и рождает иронию. В «Истории села Горюхина», где стилизуется историческое повествование, такое противоречие очевидно. Очевидна и ирония:

Основание Горюхина и первоначальное население оного покрыто мраком неизвестности. Темные предания гласят, что некогда Горюхино было село богатое и обширное, что все жители оного были зажиточны, что оброк собирали единожды в год и отсылали неведомо кому на нескольких возах. В то время все покупали дешево, а дорого продавали. Приказчиков не существовало, старосты никого не обижали, обитатели работали мало, а жили припеваючи, и пастухи стерегли стадо в сапогах. Мы не должны обольщаться сею очаровательною картиною. Мысль о золотом веке сродна всем народам и доказывает только, что люди никогда не довольны настоящим и, по опыту имея мало надежды на будущее, украшают невозвратимое минувшее всеми цветами своего воображения.

§ 162. Сказ. Сказ (от *сказывать, рассказывать*), как и стилизация, имеет двойкую языковую ориентацию: на изображение действительности и на изображение «чужого слова». Но если в стилизации «чужое слово» отражается как обобщенный стиль литературного направления, того или иного жанра книжной или народной словесности, той или иной эпохи, той или иной словесной культуры, то в сказе «чужое слово» отражается как манера выражения конкретного рассказчика — названного или неназванного (см. § 152).



Иллюстрация Н. В. Кузьмина к сказу Н. С. Лескова «Левша»

Иногда о сказе говорят как о всяком повествовании рассказчика, в том числе и практически сливающимся с авторским повествованием (как, например, во многих рассказах Тургенева, Чехова, Паустовского, написанных от первого лица). Но чаще сказом называют повествование рассказчика, которое и по точке зрения, и по языковым особенностям намеренно отделено и удалено от «авторского стиля», а точнее — от некоей «средней литературной нормы» своего времени. Мы будем придерживаться этого второго, более узкого понимания сказа.

Чтобы наш разговор о сказе не продолжался долго без конкретных примеров, приведем два отрывка из сочинений Лескова. Первый — из «Левши», имеющего подзаголовок «Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе»:

На другой день поехали государь с Платовым в кунсткамеры. Больше государь никого из русских с собою не взял, потому что карету им подали двухсестную.

Приезжают в пребольшое здание — подъезд неопи-
санный, коридоры до бесконечности, а комнаты одна
в одну, и наконец в самом главном зале разные огро-
мные бюстры, и посредине под валдахином стоит
Аболон Полведерский.

Государь оглядывается на Платова: очень ли он удив-
лен и на что смотрит: а тот идет глаза опустивши, как
будто ничего не видит, — только из усов кольца вьет.

Англичане сразу стали показывать разные удивле-
ния и пояснять, что к чему у них приноровлено для во-
енных обстоятельств: буреметры морские, мерблюзы
мантоны пеших полков, а для конницы смолевые не-
промокабли. Государь на все это радуется, все кажет-
ся ему очень хорошо, а Платов держит свою ажида-
цию, что для него все ничего не значит.

Второй отрывок возьмем из «Очарованного
странника»:

Вот тут как все наши батыри угнали за табуном,
а в стану одни бабы да старики остались, я и догля-
делся до этого ящика: что там такое? Вижу, в нем раз-
ные земли, и снадобья, и бумажные трубки: я стал раз
одну эту трубку близко к костру рассматривать, а она
как хлопнет, чуть мне огнем все глаза не выжгло,
и вверх полетела, а там... бббаххх, звездами рассыпа-
ло... «Эге, — думаю себе, — да это, должно, не Бог,
а просто фейверок, как у нас в публичном саду пуска-
ли», — да опять как из другой трубки бабахну, а гляжу,
татары, кои тут старики остались, уже и повалились
и ничком лежат кто где упал да только ногами дрыга-
ют... Я было попервоначально и сам испугался, но потом
как увидал, что они этак дрыгают, вдруг совсем в иное
расположение пришел и, с тех пор как в полон попал,
в первый раз как заскриплю зубами, да и ну на них
вслух какие попало незнакомые слова произносить.
Кричу как можно громче:

«Парле-бьен-комса-шире-мир-ферфлюх-тур-мин-
адью-мусью!»

Да еще трубку с вертуном выпустил... Ну, тут уже
они, увидав, как вертун с огнем ходит, все как умерли...

В «Левше» рассказчик не назван, повествование
ведется от третьего лица, но обозначенный в подза-



Иллюстрация Н. В. Кузьмина к «Очарованному страннику».
1952 г.

головке вид изложения — сказ — выдерживается на всем протяжении произведения, кроме заключительной главы. Эта глава представляет собой, по существу, послесловие автора, который определяет сказ о левше как «олицетворенный народною фантазиею миф» и указывает на его «баснословный склад». Образ рассказчика «Левши» раскрывается через его взгляд на события, через их оценку и через язык — подчеркнуто «не писательский», «не литературный». Как характерный признак отделения и отдаления сказа от книжного повествования в «Левше» выступает народная этимология и, конечно, лексико-фразеологические (просторечие) и синтаксические (разговорные конструкции) средства.

В «Очарованном страннике» рассказчик назван — Иван Северьянович Флягин. Обозначены и слушатели, которым «повествования своего минувшего он исповедал со всею откровенностью своей простой души». Сказ очарованного странника построен не столь замысловато и затейливо, как сказ «Левши», но и он отличен от «писательского», «литературного» повествования.

В чем же главная особенность сказа, на какую (или чью) «чужую речь» он ориентирован? Уже в начале XX в. первые исследователи сказа определили его как установку на устную речь. Такая установка в сказе действительно есть, и она существенна для сказа. Однако понимание сказа как установки на устную речь нуждается в некоторых разъяснениях и уточнениях.

Во-первых, надо иметь в виду, что понятия «устный» и «разговорный», «письменный» и «литературный» не тождественны (см. § 79). Между тем, когда говорят об установке сказа на устную речь, нередко имеют в виду не столько устную форму словесного выражения, сколько разговорный язык. Но ведь в основе разговорного языка лежит спонтанный, неподготовленный диалог, а сказ представляет собой монолог, который характерен для литературного языка (см. § 20—24). Следовательно, ориентация сказа на устную речь (разговорный язык) условна. Во-вторых, над образом рассказчика в сказе, как и во всяком произведении художе-

ственной словесности, стоит образ автора с его авторской точкой видения и авторскими приемами словесного выражения. Поэтому сказ представляет собой более сложное явление, чем только установка на устную речь.

В. В. Виноградов писал, что «определение «сказа» как установки на устную речь недостаточно», что «устная» речь в литературе характеризуется сигналами, своеобразными знаками, а не сплошной материей говорения», что «проблема соотношений, связей и смещений форм устной и письменной речи — одна из существеннейших как в сфере стилистики речи, так и в области художественной литературы. Все это особенно существенно для сказа. Сказ лишь сигнализирован, лишь обозначен как форма устного повествовательного монолога. Этим не определен его речевой состав. Сказ строит рассказчика, но сам — построение «писателя». Или вернее: в сказе дан образ не только рассказчика, но и автора. Поэтому он является формой сложной комбинации приемов устного, разговорного и письменно-книжного монологического речеведения».

Сходные мысли о сказе находим и у М. М. Бахтина, который, правда, подчеркивал в сказе не столько соотношение разговорного и литературного начал, сколько соотношение двух «голосов» — рассказчика и автора: «В большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь. <...> Видеть в сказе только устную речь — значит не видеть главного. Более того, целый ряд интонационных, синтаксических и иных языковых явлений объясняется в сказе (при установке автора на чужую речь) именно его двуголосостью, скрещением в нем двух голосов и двух акцентов». К сожалению, «книжные», «литературные черты» сказа изучены очень мало.

В сказах могут быть отражены самые разные «чужие голоса». И «авторские голоса» в сказах тоже, разумеется, различны. Поэтому сказы, при общей их установке на воспроизведение характерных черт разговорного языка, по выбору языковых средств и особенностям их организации очень разнообразны.

Как видно из приведенных выше отрывков, даже сказы одного писателя могут существенно отличаться друг от друга. У нас нет возможности рассмотреть все виды сказов, остановимся еще на двух из них.



Павел
Петрович
Бажов
(1879—1950)

Нередко создаются литературные сказы, воспроизводящие «голос» народного сказителя, сближенные с произведениями народной словесности — сказками, сказаниями, легендами. Примером такого рода могут быть замечательные сказы П. П. Бажова. В них отразились и уральские народные предания, и уральские говоры, и профессиональные диалекты уральских мастеровых людей. Приведем отрывки из широко известного сказа «Каменный цветок». В начале сказа сразу же явственно обнаруживаются приметы «голоса» неназванного рассказчика: разговорные интонации, вводные слова, местная форма прилагательного *мраморски* вместо *мраморские*, просторечные, местные и профессиональные слова и выражения (они составляют почти весь отрывок):

Не одни мраморски на славе были по каменному делу. Тоже и в наших заводах, сказывают, это мастерство имели. Та только различка, что наши больше с малахитом возгались, как его было довольно, и сорт — выше нет. Вот из этого малахиту и выделяли подходяще. Такие, слышь-ко, штучки, что диву даешься: как ему помогло.

В следующем отрывке наряду с просторечием находим многочисленные профессионализмы «каменного дела»:

Данилушко запончик надел, подошел к станку и давай рассказывать да показывать. Что приказчик спросит — у него на все ответ готов. Как околтать камень, как распилить, фасочку снять, чем когда склеить, как полер навести, как на медь присадить, как на дерево. Одним словом, все как есть. <...>



Иллюстрация художников П. Я. Караченцова и
И. И. Пчелко к сказу П. П. Бажова «Каменный цветок»

Только с той поры Данилушке не стало вольготного житья. Приказчик на другой день послал за ним и работу на урок стал давать. Сперва, конечно, попроще: бляшки, какие женщины носят, шкатулочки. Потом с точкой пошло: подсвечники да украшения разные. Там и до резьбы доехали. Листочки да лепесточки, узорчики да цветочки. У них ведь — у малахитчиков — дело мешкотное. Пустяковая ровно штука, а сколько он над ней сидит!

И наконец приведем отрывок, в котором отразилась легенда о Хозяйке Медной горы и каменном цветке:

Данилушко тут и сел, задумался, в землю глядит, и все цветок тот каменный из головы нейдет. «Вот бы поглядеть!» Только вдруг тепло стало, ровно летоворотилось. Данилушко поднял голову, а напротив, у другой-то стены, сидит Медной горы Хозяйка. По красоте-то да по платью малахитову Данилушко сразу ее признал. <...>

Тут и зашумело что-то, как осыпь земляная. Глядит Данилушко, а стен никаких нет. Деревья стоят высокие, только не такие, как в наших лесах, а каменные. Которые мраморные, которые из змеевика-камня... Ну, всякие... Только живые, с сучьями, с листочками. От ветру-то покачиваются и голк¹ дают, как галечками кто подбрасывает. Понизу трава, тоже каменная. Лазоревая, красная... разная... Солнышко не видно, а светло, как перед закатом. Промеж деревьев змейки золотенькие трепыхаются, как пляшут. От них и свет идет.

И вот подвела та девица Данилушку к большой поляне. Земля тут, как простая глина, а по ней кусты черные, как бархат. На этих кустах большие зеленые колокольцы малахитовы и в каждом сурьмяная звездочка. Огневые пчелки над теми цветками сверкают, а звездочки тонехонько позванивают, ровно поют.

Выше отмечалось, что литературный сказ может рассматриваться как вид стилизации. Соответственно и художники, иллюстрирующие сказы, нередко прибегают к определенной условности изображе-

¹ Голк — шум, гул, отзвук.

ния, стилизуя его в соответствии с традициями народного изобразительного искусства.

А теперь обратимся к виду сказа, который, можно сказать, противоположен только что рассмотренному. Речь идет о таком сказе, который, сохраняя установку на устное словесное выражение, тем не менее пишется, о чем имеется соответствующее упоминание в тексте. Сказ такого вида представлен, например, в рассказе Е. Попова «Дома пусто». Рассказ начинается так:

Мать моя осталась тогда одна в нашем родном городке, который разросся за счет притока заводов из Европы во время последней мировой войны.

А я поехал в Алдан с целью заработать много денег, чтоб потом мы тихо зажили с матерью в собственном домике на окраине городка и жили там так, пока не умерла бы сначала она, а потом и я.

Существовал без шума. Если по первому времени работа была для меня тяжела, то потом я пообвыкся и тяжести ее не замечал. Я канавы рыл в геологической партии, со взрывом. Сначала бурку бурил, потом грунт взрывал, потом кайлом да лопатой углублял, расширял, чистил — забуришься, взорвешь, углубишь, расширишь, почистишь — и готово дело.

Но это только так кажется легко, как я написал на бумаге, а на самом деле, как многие говорили, зверская эта работа, и многие с нее уходили, потому что — физическое изнеможение каждый день, невзирая на хорошую оплату.

Показательно, что несколько ниже рассказчик сообщает: *Вот и рассказал я вам основные положения моей жизни. <...> (Сравним: написал на бумаге — рассказал.)*

У М. М. Бахтина есть такое высказывание: «Элемент сказа, то есть установки на устную речь, обязательно присущ всякому рассказу. Рассказчик, хотя бы и пишущий свой рассказ и дающий ему известную литературную обработку, все же не литератор-профессионал, он владеет не определенным стилем, а лишь социально и индивидуально определенной манерой рассказывать, тяготеющей к устному сказу. Если же он владеет определенным ли-

тературным стилем, который и воспроизводится автором от лица рассказчика, то перед нами стилизация, а не рассказ (стилизация же может вводиться и мотивироваться различным образом). Рассказчик, подобный герою рассказа «Дома пусто», — образ для нашего времени довольно типичный. Он пишет, но пишет непрофессионально, у него нет определенного литературного стиля, а присущая ему манера рассказывать четко связана с обстоятельствами его жизни. Рассказчик жил в маленьком городке, окончил десятилетку, учился в институте, но не доучился, уехал на Алдан, работал в геологической партии — все это отражено в особенностях его языка, в котором сочетаются выражения книжные (*поехал с целью, физическое изнеможение, невзирая на хорошую оплату*), стандартно-газетные (*в городке, который разросся за счет притока заводов из Европы*), разговорно-просторечные (*существовал без шума, пообвыкся, готово дело, зверская работа*), профессиональные (*канавы рыл со взрывом, бурку бурил и т. п.*). Несколько ниже процитированного отрывка находим строки, которые дополняют характеристику манеры выражения рассказчика чертами, скажем так, художественно-сентиментальными:

А окружало меня одиночество матери, люди маленького нашего городка... отсутствие блистательной родни и книги Паустовского по вечерам, когда верхний свет убран, а в центре светового овала настольной лампы милые сердцу страницы и у мальчика ком в горле от неземной нежности.

Целостного стиля все эти особенности не образуют, и именно это отсутствие целостности точно соответствует облику героя и дает основания для проявления авторской иронии.

В заключение надо сказать, что построение «письменного сказа» требует от автора большого мастерства.

§ 163. Пародия. Пародия (греч. *parōdia* — букв.: пение наизнанку; *противопеснь*) определяется обычно как вид сатирического произведения, целью которого служит осмеяние литературного на-

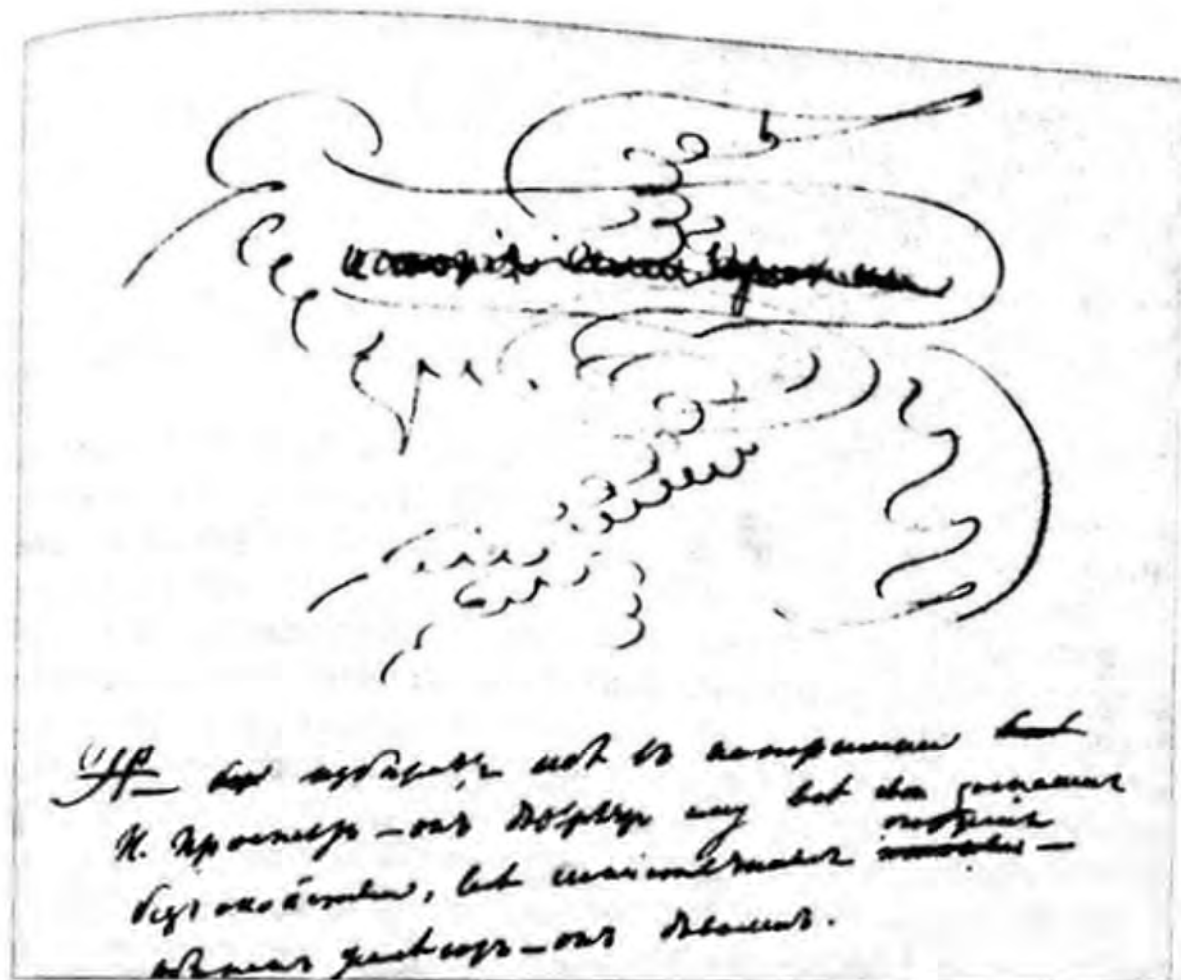
правления, жанра, стиля, манеры писателя, отдельного произведения; как произведение, подражающее другому произведению, автору или течению с целью их осмеяния; как комический образ художественного произведения, стиля, жанра. Подобные определения правильно характеризуют пародию, но не разъясняют ее природу, специфику соотношения содержания и его словесного выражения в пародии.

Выше мы уже говорили о том, что в стилизации, сказе и пародии слово имеет двоякую направленность — на изображаемые явления действительности и на «другое слово», на «чужую речь». В этом плане пародия определяется как стилизация, в которой черты «чужого слова» намеренно преувеличены, заострены, представлены в смешном виде. Но главное в том, что «чужое слово» в пародии применяется для выражения такого содержания, для которого оно не предназначено.

М. М. Бахтин писал о пародии: «Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям». Положение о «прямо противоположной» направленности слова пародиста и «чужого слова» не надо, конечно, понимать буквально. По существу, речь идет о несовпадении направленности слова в пародии и в пародируемом произведении, жанре, литературном направлении и т. п. Степень этого несовпадения может быть различной, поэтому и граница между стилизацией и пародией не всегда просматривается четко.

Выше мы приводили отрывок из «Истории села Горюхина» как пример стилизации. Рассмотрим еще один отрывок из этого произведения:

Страна, по имени столицы своей Горюхиным называемая, занимает на земном шаре более двухсот сорока десятин. Число жителей простирается до шестидесяти трех душ. К северу граничит она с деревнями Дериховом и Перкуховом, коего обитатели бедны, тощи



Птица.

Рисунок А. С. Пушкина в заглавии повести «История села Горюхина». 1830 г.

и малорослы, а гордые владельцы преданы воинственному упражнению заячьей охоты. К югу река Сивка отделяет ее от владений Карачевских вольных хлебопашцев — соседей беспокойных, известных буйной жестокостью нравов. К западу облегают ее цветущие поля Захарьинские, благоденствующие под властью мудрых и просвещенных помещиков. К востоку примыкает она к диким, необитаемым местам, к непроходимому болоту, где произрастает одна клюква, где раздается лишь однообразное кваканье лягушек и где суеверное предание предполагает быть обителищу некоего беса.

Выражения, традиционно предназначенные для описания государств и обширных областей, в этом отрывке вступают в очевидное противоречие с убогой горюхинской действительностью и получают если не «противоположную», то по крайней мере иную смысловую направленность, чем в исторических трудах (На земном шаре — более двухсот сорока

десятин, число жителей простирается — до шестидесяти трех душ и т. д.).

Это дает основание видеть в «Истории села Горюхина» не стилизацию, а пародию. Многие пушкинисты придерживаются такого мнения, считая «Историю села Горюхина» пародией на исторические работы некоторых современных Пушкину авторов, особенно на «Историю русского народа» Н. А. Полевого.

Однако это мнение не бесспорно, и вот почему. Двоякая направленность слова в пародии, так сказать, неравномерна: пародийное слово прежде всего и больше всего направлено на «чужое слово» и только во вторую очередь на изображаемые явления действительности. А точнее можно сказать так: пародия направлена не на непосредственное изображение действительности, а на изображение действительности в «чужом слове». Иными словами — изображаемой действительностью в пародии является пародируемое произведение или иное явление словесного искусства (жанр, направление и т. п.). Поэтому некоторые исследователи предлагают определить пародию как «искусство второго отражения» (искусство отражает жизнь — первое отражение, пародия отражает искусство — второе отражение). Можно ли сказать, что в «Истории села Горюхина» на первом плане находится изображение стиля современных Пушкину исторических трудов, а не горюхинской действительности? Что история Горюхина и его обитателей — только фон для пародирования «чужого слова» исторических сочинений? Вряд ли. Впрочем, пример с «Историей села Горюхина» показывает только, что отделить пародию от стилизации не всегда просто.

Но обратимся к очевидным пародиям. Настоящая пародия требует большого мастерства. Пушкин писал: «Всякое сочинение, озаглавленное успехом, подпадает под пародию. <...> Сей род шуток требует редкой гибкости слога. Хороший пародист обладает всеми слогами».

Как уже упоминалось, диапазон пародируемых явлений словесности очень широк — от литературного направления до конкретного автора и произведения. Приведем некоторые примеры.

В 1895 г. В. С. Соловьев, философ, публицист, поэт, оказавший большое влияние на развитие русской культуры, в частности символизма, опубликовал три пародии на символистов, вернее, на особенности стиля этого литературного направления. Эти стихи справедливо считаются лучшими пародиями на символистов — и по точности изображения характерных черт символистской поэзии, и по блестящему мастерству, и по остроумию. В первой из них пародируется пристрастие символистов к оксюморонам, во второй — к повторению строк, в третьей — к метафорам, построенным как сочетание конкретного существительного в именительном падеже с абстрактным существительным в родительном падеже:



Владимир
Сергеевич
Соловьев
(1853—1900)

1

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные
В лавровишневых лесах.

Призрак льдины огнедышащей
В ярком сумраке погас,
И стоит меня не слышащий
Гиацинтовый Пегас.

Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
А шершаво-декадентные
Вирши — в вянущих ушах.

2

Над зеленым холмом,
Над холмом зеленым,
Нам влюбленным вдвоем,
Нам вдвоем влюбленным

Светит в полдень звезда,
Она в полдень светит,
Хоть никто никогда
Той звезды не заметит. <...>

3

На небесах горят паникадила,
А снизу — тьма.
Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама!
Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то смотри, как леопарды мщенья
Острят клыки!
И не зови сову благоразумья
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и слоны раздумья
Бежали прочь.
Своей судьбы родила крокодила
Ты здесь сама.
Пусть в небесах горят паникадила,
В могиле — тьма.

А теперь приведем пародию на конкретное произведение — стихотворение Бальмонта «Испанский цветок». Автор ее А. А. Измайлов (1873—1921), литературный критик, прозаик, пародист. Сначала приводятся строки Бальмонта:

Я вижу Толедо,
Я вижу Мадрид,
О белая Леда! Твой блеск и победа
Различным сияньем горит...

Затем следует пародия А. А. Измайлова:

Я плавал по Нилу,
Я видел Ирбит.
Верзилу Вавилу бревном придавило.
Вавила у виллы лежит.

Мне сладко блеск копий
И шлемов следить.

Слуга мой Прокопий про копи, про опий,
Про кофий любил говорить.

Вознес свою длань я
В небесную высь.
Немые желанья пойми, о Маланья! —
Не лань я, не вебрь и не рысь!..

О, щель Термопилы,
О, Леда, о, рок!
В перила вперила свой взор Неонила,
Мандрилла же рыла песок...

Действительно, «хороший пародист обладает всеми слогами». Измайлов демонстрирует блестящее искусство звуковых повторов. Но, будучи построенными на словарном материале, «прямо противоположном» бальмонтскому, звуковые повторы в этом случае прекрасно служат пародическим целям.

Пародия может быть, разумеется, не только стихотворной, но и прозаической. В 1925 г. вышел ставший классикой пародии сборник «Парнас дыбом» (авторы Э. С. Паперная, А. Г. Розенберг, А. М. Финкель). Сборник имел три раздела — «Собаки», «Козлы» и «Веверлеи», каждый из которых заключал в себе пародии на известных поэтов и прозаиков, написанные на темы известных песенок «У попа была собака», «Жил-был у бабушки серенький козлик» и «Пошел купаться Веверлей». Приведем из этого сборника прозаическую пародию — на «новый слог» Карамзина:

Любезный читатель! Сколь приятно и умирительно сердцу видеть дружбу двух существ любящих. Всеи чувствительной натурой своей бедная старушка любила серенького козлика; знайте же, грубые сердцем, что и крестьянки чувствовать умеют.

Но увы! Сколь часто неблагодарность, сия змея, на груди человеческой отогретая, свивает себе гнездо в душах существ обожаемых.

Сей серенький козлик был склонен более к опасностям жизни бурной, нежели к прелестям мирного существования селянина на лоне сладостной Натуры под

кущами зеленых садов, среди цветущих деревьев и приятного ручейков лепета.

В чаще непроходимых дубрав нашел наш серенький козлик погибель свою от острых когтей и зубов косматого чудовища лесов Гиперборейских — серого волка. Лишь в знак любезной памяти дружбы и умиления сердечного оставило оное чудовище бедной старушке, горькие слезы в тиши ночной проливавшей, рожки и ножки существа, столь горячо любимого и столь печально погибшего.

Авторы «Парнаса дыбом» впоследствии дополнили свой сборник новыми пародиями. Э. Паперная показала, как мог бы написать о «Сереньком козlike» А. Вознесенский:

Старушка в чепце из оборок гофре
(Такой бы писал ее Рембрандт ван Рейн)
Ласкала козленка, тая под фуфайкой
Не сердце — любовью пылающий факел.
А серенький козлик, двойник сюрреальный
Трагической козочки у Эсмеральды,
Томился от скуки в домашнем кругу
И дал стрекача, описавши дугу,
В тот бор густорослый, где в поисках пищи
Похабная морда, матерый волчище,
Кошмаром из Гойиной фантасмагории
Шнырял втихаря по лесной территории.

Его носище гнусный
Унюхал на ходу
Заманчивый и вкусный,
Козлиный терпкий дух.
А зубы, зубы волчьи
Ой до чего остры!
О, как он хряпал молча,
Как чавкал, рвал и грыз!

А рожки и ножки не смог одолеть,
Оставил старушке на память, подлец...
О хищники, гады, я вас ненавижу!
Нет, в жизнь ненадолго вам выдали визу:
Ни счастья, ни сна, ни покоя мне нету,
Пока мы от вас не очистим планету.

Близкие к пародии явления представляют собой перифраза, бурлеск, травести.

§ 164. Перифраза. Мы уже знакомы с этим термином в значении «стилистический прием, заключающийся в замене какого-либо слова или словосочетания описательным выражением» (см. § 97). Но этим же термином обозначается и использование формы известного произведения словесности для выражения совсем другого, юмористического или сатирического содержания.

Так, Д. Д. Минаев в 1863 г. написал две перифразы известного стихотворения Фета «Шепот, робкое дыханье...». Первая прозрачно намекает на службу Фета в уланах:

Топот, радостное ржанье,
Стройный эскадрон,
Трель горниста, колыханье
Веющих знамен,
Пик блестящих и султанов;
Сабли наголо,
И гусаров и уланов
Гордое чело;
Амуниция в порядке,
Отблеск серебра,
И марш-марш во все лопатки,
И ура, ура!..

Вторая перифраза столь же прозрачно намекает на статьи Фета «Из деревни»:

Холод, грязные селенья,
Лужи и туман,
Крепостное разрушенье,
Говор поселян.

От дворовых нет поклона,
Шапки набекрень,
И работника Семена
Плутовство и лень.

На полях чужие гуси,
Дерзость гусенят,
Посрамленье, гибель Руси,
И разврат, разврат!..

§ 165. Бурлеск и травести. Эти термины иногда употребляются в одном значении, иногда различаются: бурлѣск, или бурлѣска (от итал. burlesco — шутливый) — изображение «высоких материй» «низкими» словами, а травесті́ (от франц. travestir — переодевать) — изображение «низких материй» «высокими» словами. Бурлеск и травести могли сочетаться в пределах одного произведения. Это нашло отражение, в частности, в таком популярном в русской словесности XVIII в. жанре, как ирои-комическая поэма. А. Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» (1748) писал:

Еще есть склад смешных геройских поэм,
И нечто помянуть хочу я и о нем...
Стихи, владеючи высокими делами,
В сем складе пишутся пренизкими словами...
В сем складе надобно, чтоб Муза подала
Высокие слова на низкие дела.

Наиболее значительным произведением этого жанра была поэма В. И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771). Несколько строк из этой поэмы:

Пою стаканов звук, пою того героя,
Который, во хмелю беды ужасны строя,
В угодность Вакхову, средь многих кабаков,
Бивал и опивал ярыг и чумаков,
Ломал котлы, ковши, крючки, бутылки, плошки;
Терпели ту же часть кабацкие окошки;
От крепости его ужасныя руки
Тряслись подносчики и все откупщики,
Которы и тогда сих бед не ощущали,
Когда всех грабили, себя обогащали.
О Муза, ты сего отнюдь не умолчи,
Повеждь или хотя с похмелья проворчи.

§ 166. Средства словесного выражения сатиры и юмора. Изображение действительности в произведениях словесности (как и в других видах искусств) может быть сатирическим или юмористическим. В сатирических и юмористических произведениях словесности обычны ирония и приемы остроумия.

Сатира (лат. *satira*, от *satura* — кушанье из разных плодов; смесь, всякая всячина) — это резкое, жесткое, беспощадное обличение и высмеивание недостатков общественной жизни и людских пороков. В произведениях словесности сатира (сатирический пафос) создается с помощью языковых средств, заключающих в себе прямую, открытую отрицательную оценочность. Выразительные примеры можно привести из сочинений Салтыкова-Щедрина. Вот как пишет сатирик о пенкоснимателях — людях, которые присваивают себе самое лучшее, наиболее выгодное, не участвуя в труде:

Это был год, когда выпорхнули целые рои либералов-пенкоснимателей и принялись усиленно нюхать, чем пахнет («Господа ташкентцы»). Пенкосниматель выражается не особенно ясно, но всегда с таким расчетом, чтобы загадочность его была истолкована в либеральном смысле. <...> Конечно, он все-таки ничего не смыслит ни в действительной свободе, ни в действительной гласности, но так как он произносит свои афоризмы совершенно так, как бы находился в здравом уме и твердой памяти, то со стороны может казаться, что он, пожалуй, что-нибудь и смыслит. И таким образом, в результате оказывается бесконечный обман, имеющий подкладкой одно самоуверенное нахальство. <...> И вся эта обнаженная канитель тянется с такою солидностью, что делается жутко за человеческую мысль. <...> Способность говорить солидно и уверенно самые неизреченные пошлости есть именно та драгоценная способность, которою в совершенстве обладает всякий пенкосниматель («Дневник провинциала в Петербурге»).

Еще один пример — из «Истории одного города»:

После того прибыл в Глупов статский советник Иванов, но оказался столь малого роста, что не мог вмещать ничего пространного. Как нарочно, это случилось в ту самую пору, когда страсть к законодательству приняла в нашем отечестве размеры чуть-чуть не опасные; канцелярии кипели уставами, как никогда не кипели сказочные реки млеком и медом, и каждый устав весил отнюдь не менее фунта. Вот это-то обстоятельство именно и причинило гибель Иванова, рассказ о которой, впрочем, существует в двух совершенно различных



М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города. Статский
советник Иванов.
Офорт Ю. Ворогушина. 1956—1957 гг.

вариантах. Один вариант говорит, что Иванов умер от испуга, получив слишком обширный сенатский указ, подать который он не надеялся. Другой вариант утверждает, что Иванов совсем не умер, а был уволен в отставку за то, что голова его, вследствие постепенного присыхания мозгов (от ненужности в их употреблении), перешла в зачаточное состояние. После этого он будто бы жил еще долгое время в собственном имении, где и удалось ему положить начало целой особи короткоголовых (микрокефалов), которые существуют и доднесь.

Обратим внимание на то, что обличение пороков человека неразрывно связано у Салтыкова-Щедрина с обличением пороков общества.

Юмор (лат. *humor* — букв.: влага; развитие значения слова *юмор* связано с учением средневековой медицины о соках тела, которые определяют темперамент человека, ср. выражение *сухой человек*) — в отличие от сатиры это не обличение и высмеивание, а веселое подшучивание над чем-либо или кем-либо. Если сатира беспощадна к объекту обличения, то юмор вполне допускает хорошее отношение, сочувствие к объекту шутки. С юмором рассказчик может повествовать и о самом себе. Примером может служить такой эпизод из «Повести о жизни» Паустовского:

Воровать помидоры я пошел ночью и, понятно, ничего не сказал об этом Кире. И получилась чепуха. По своей близорукости я споткнулся в темноте, старый сторож по прозвищу Будка-Халабудка вскрикнул, выстрелил и всадил мне в спину пониже лопаток заряд куляницкой грязной соли.

Старый сторож был так удручен своим метким выстрелом, что решил загладить вину и подарил мне корзину отборных помидоров. Выходило, что я пострадал совершенно зря.

Вопросы и задания

1. Что понимается под авторским повествованием и его субъективацией?
2. Как могут быть сгруппированы приемы субъективации авторского повествования?

3. Назовите словесные приемы субъективации авторского повествования и дайте их характеристику.
4. Назовите композиционные приемы субъективации авторского повествования и дайте их характеристику.
5. Расскажите об «объективации» повествования рассказчика.
6. Расскажите о языковых построениях с установкой на «чужое слово».
7. Дайте характеристику стилизации, сказа, пародии.
8. Расскажите о сатирическом и юмористическом изображении явлений действительности в произведениях словесности.



Глава 12. Эстетическая функция языка в произведениях художественной словесности



§ 167. О «статусе» языка художественной литературы. В первой части нашей книги, в § 40, мы уже кратко говорили о языке художественной литературы как об одной из разновидностей употребления русского языка. Написано об этом явлении немало, но не все специалисты толкуют его одинаково. С тем, что язык художественной литературы «входит в литературный язык», представляет собой одну из его разновидностей, правда, разновидность особо важную, согласно сейчас, вероятно, большинство исследователей. А вот в споре о том, стоит или не стоит язык художественной литературы в одном ряду с функциональными стилями и, следовательно, можно или нельзя называть его «художественным стилем», мнения разделились приблизительно поровну.

Наиболее логичные доводы в пользу мнения, что язык художественной литературы является одним из функциональных стилей — «художественным стилем» — и стоит в одном ряду со стилями официально-деловым, научным и публицистическим, привел Б. Н. Головин. Ученый исходил из того, что

стили языка соотнесены с определенными типами социальной деятельности и с определенными типами работы сознания (мышления). Каждому из языковых стилей «свойственна информация, функционирующая в том или ином типе социальной деятельности — производственной, научной, управленческой, повседневно-бытовой и т. д.». Так же каждый из стилей языка «соотнесен, естественно, и со «своим» типом работы сознания и мышления. Так, научный стиль соотнесен с познавательной, обобщающей, аналитико-синтетической работой сознания». Язык художественной литературы, считает Б. Н. Головин, как и другие функциональные стили, соотнесен со «своим» типом социальной деятельности и «своим» типом работы сознания (мышления), а именно: «с художественной, эстетической деятельностью людей, занимающей в современном обществе свое особое место в системе деятельностей» и «с образно-эмоциональной и эстетической работой сознания и мышления (не исключаящей, разумеется, ни обобщения, ни познания)». Следовательно, делает вывод Б. Н. Головин, язык художественной литературы «рядоположен другим стилям языка» как по соотнесенности с типами социальной деятельности, так и по соотнесенности с типами работы сознания (мышления).

А теперь обратимся к аргументации тех ученых, которые не считают возможным поставить язык художественной литературы в один ряд с функциональными стилями. Известный современный лингвист-русист Д. Н. Шмелев (1926—1993) писал: «Проникновение в художественную речь элементов просторечия, диалектизмов, устаревших единиц языка, возможность мотивированного введения в художественное произведение контекстных (предназначенных только для данного случая) неологизмов делают эту разновидность языка настолько отличной в речевом отношении от более строго организованных в этом плане научных и официально-деловых текстов, что признание за ней «статуса» функционально-речевого стиля не кажется терминологически оправданным». И еще один аргумент в пользу своей точки зрения приводит Д. Н. Шмелев: «В то время как научная, официально-деловая

и публицистическая речь регулируются нормами общелитературного языка, составной частью которого они и являются, язык художественной литературы включает в себя такие средства и способы выражения, оценка которых с точки зрения норм литературного языка недостаточна. Явно недостаточна и оценка языковых особенностей художественных текстов с точки зрения основной, коммуникативной функции языка, которая всегда выступает там в сложном взаимодействии с так называемой «поэтической», или «эстетической», функцией».

Особый характер проявления языковой нормы в произведениях художественной словесности оспаривать невозможно. Так же все специалисты, говорят ли они о «художественном стиле» или о языке художественной литературы, дружно признают, что определяющей для этой разновидности языка является эстетическая функция, которая в других разновидностях если и проявляется, то не является главной. В этом смысле язык художественной литературы не стоит в одном ряду с функциональными стилями, которые в первую очередь выполняют главную «практическую» функцию языка, функцию передачи информации, функцию общения.

В итоге можно сказать, что если язык художественной литературы «рядоположен» каждому функциональному стилю в отдельности в том отношении, что, как и они, соотносится с определенным типом социальной деятельности и определенным типом работы сознания (мышления), то всем им, вместе взятым, он противопоставлен по крайней мере по трем признакам: 1) широко использует «не свои» словесные ряды, а именно словесные ряды всех функциональных стилей и всех разновидностей разговорного языка; 2) отличается от функциональных стилей спецификой языковой нормы; 3) отличается от функциональных стилей, выполняющих прежде всего «практические» функции, особой эстетической функцией.

Вот почему мы, как уже говорилось в § 40, не смотря на доводы сторонников квалификации языка художественной литературы как одного из функциональных стилей, предпочитаем говорить не

о художественном стиле, а о языке художественной литературы. Хотя надо сказать, что термин «язык художественной литературы» не очень точен. По существу, речь идет об эстетической функции языка в произведениях художественной словесности. Но термин «язык художественной литературы» настолько распространен, что отказываться от него нет смысла.

С использованием в языке художественной литературы разговорных, просторечных, диалектных, а также официально-деловых, научных и т. п. словесных рядов мы уже достаточно познакомились по приведенным в предшествовавших главах примерам. Обратимся к двум другим признакам, отличающим язык художественной литературы от функциональных стилей.

§ 168. Нормы языка художественной литературы. Рассматривая в § 88 правильность языкового выражения, мы коснулись вопроса о языковой норме. Речь шла о соответствии литературной норме тех или иных слов, морфологических форм и синтаксических конструкций. Иначе говоря, норму мы рассматривали на уровне языковых единиц. Но и закономерности организации этих единиц в пределах текста также подчинены определенным нормам. Выбор той или иной разновидности (стиля) языка в конкретной ситуации общения тоже не произволен, подчинен сложившимся в данное время нормам. Таким образом, нормы могут рассматриваться на трех уровнях: на уровне языковых единиц, на уровне текста и на уровне языка как системы разновидностей.

Говоря о нормах языка художественной литературы, мы не можем ограничиваться уровнем языковых единиц, но должны рассматривать нормы на уровне организации художественного текста и на уровне взаимодействия языка художественной литературы с другими разновидностями литературного и разговорного языка. Приведем простой пример из произведений В. И. Белова:

Утром погляжу на численник, на календарь-то. Ото-
рву вчерашний листок — дня как не бывало... В по-

следний момент вспомнил, что я Барахвостов. Вспомнил, до календаря на карачках дополз, встал. Листок-то оторвал от численника, а после... после взял да обратно и приклеил («Бухтины вологодские»); По нынешней-то поре балясы точить не больно и сподручно, времечко дорогонько... А вот раньше поговорить-то любили («Просветление»); — Да я ведь в конторе была, там говорят — тебя в город на совещание направили. За премией. Вот и бумажку со мной послали. — Бригадир взял командировку, прочитал («Целуются зори»).

На уровне языковых единиц слова *календарь*, *командировка*, *поговорить* соответствуют литературной норме, а слова *численник*, *бумажка* и выражение *балясы точить* находятся за пределами литературной нормы. Сохраняют они свою просторечную окраску и в тексте. Но на уровне текста понятие нормы охватывает не характеристику слова (или другой языковой единицы) самого по себе, а принципы выбора и организации слов (а также других языковых единиц) в тексте. Уже в литературно-языковой практике Пушкина, по словам В. В. Виноградова, «при наличии общей языковой нормы все отклонения от нее выступали как средства стилистического многообразия речи». Иными словами, сознательные, художественно мотивированные отклонения от нормы на уровне языковых единиц стали нормой организации художественного текста.

Принципиальная допустимость употребления в художественных текстах «нелитературных», «ненормативных» языковых единиц обуславливает возникновение проблемы границы, предела в использовании такого рода единиц. В 20-е гг. XX в. в русскую прозу хлынул поток диалектизмов, просторечия, жаргонизмов и других нелитературных элементов. Некоторым писателям казалось, что так надо писать потому, что «так говорит народ».

В 30-е гг. на страницах периодической печати прошла широкая дискуссия по вопросам языка художественной литературы. В ней приняли участие не только ученые-языковеды и писатели, но и журналисты, учителя, общественные деятели. Открылась дискуссия статьей М. Горького «О языке», в которой подчеркивалось, что «борьба за чистоту,

за смысловую точность, за остроту языка есть борьба за орудие культуры». В других статьях Горький, последовательно выступая против засорения языка художественной литературы диалектизмами и профессионализмами, писал: «У нас в каждой губернии и даже во многих уездах есть свои «говора», свои слова, но литератор должен писать по-русски, а не по-вятски, не по-балахонски». Возражая писателям, которые ссылались на то, что они пишут «как говорят», Горький замечал: «Мало ли что и мало ли как говорят в нашей огромной стране, — литератор должен уметь отобрать для работы изображения словом наиболее живучие, четкие, простые и ясные слова». Дискуссия несколько остановила процесс активного и широкого использования в художественных произведениях, публицистике внелитературных языковых элементов, но не сняла вопроса о том, как и чем определяется мера их включения в языковую ткань художественного текста. Очевидно, что прямолинейный количественный подход к этому вопросу неприменим. Действительно, нелепо считать, что такое-то количество, скажем, диалектизмов на страницу употребить можно, а больше — уже нельзя, это будет нарушением нормы.

В самом деле, можем ли мы сказать, что в начале повести В. Г. Распутина «Прощание с Матерой», приведенном в § 155, диалектных и просторечных слов, морфологических форм и синтаксических конструкций слишком много или, наоборот, мало — можно бы и еще добавить? Между тем мы нередко слышим и читаем упреки, что у такого-то писателя слишком много диалектизмов, у другого — жаргонизмов, у третьего — иностранных слов, у четвертого — слов, им самим придуманных, и т. д. Как определить: действительно их слишком много или, может быть, как раз столько, сколько допустимо? Художественный текст нельзя оценивать только с позиций нормативных словарей и грамматик.

Но в то же время ошибочно думать, что художник слова пишет, не будучи ограничен какими-либо нормами организации художественного текста. Каждая эпоха, каждое литературное направление имеют такие нормы.

Более полутора веков назад Пушкин написал, что не безотчетное отвержение такого-то слова, такого-то оборота, но чувство соразмерности и сообразности свидетельствует об истинном вкусе писателя. Применительно к современности, учитывая достижения филологии в области изучения языка художественной литературы и развитие самой художественной литературы, мы можем так истолковать гениальное определение Пушкина: соразмерность в тексте языковых единиц всех ярусов и сообразность выбора и организации этих единиц образам автора и рассказчика и изображаемой действительности.

Поэтому отступлением от нормы в художественном произведении может оказаться не только перегрузка текста «нелитературными» элементами, но и использование только «нейтрально-нормативных» языковых единиц в тех случаях, когда образ рассказчика и изображаемая среда требуют использования каких-либо специфических средств языка. Таким образом, вопросы количественной меры употребления языковых единиц различных экспрессивно-стилистических категорий переходят в вопросы их качественного преобразования в единой целостной структуре художественного текста. Приведем два отрывка из повести Е. И. Носова «Усвятские шлемоносцы»:

Радуюсь погожему утру, выпавшей удаче и самой косьбе, Касьян в эти минуты остановки со счастливым прищуром озирает и остальной белый свет: сызмальства утешную речку Остомлю, помеченную на всем своем несмелом, увертливом бегу прибрежными лозняками, столешную гладь лугов на той стороне, свою деревеньку Усвяты на дальнем взгорье, уже затеплившуюся избами под ранним червонным солнцем, и тоненькую свечечку колокольни, розово и невесомо сиявшую в стороне над хлебами, в соседнем селе, отсюда не видном — в Верхних Ставцах. <...>

Лишь перед рассветом, когда на востоке проклюнулась зеленая неспелая заря, бомбовозы, будто убоявшись грядущего солнца, оборвали свое пришествие: одни ушли дальше, на запад, другие больше не появлялись, оставшись где-то на скрытых гнездовьях дожидаться своего череда.

Блюстители чистоты литературного языка могут упрекнуть Е. И. Носова за пристрастие к «местным речениям». Однако им можно возразить, что просторечие и диалектизмы в приведенных отрывках оправданы сближением точки зрения автора с точкой зрения главного героя повести — Касьяна, что, естественно, ведет к использованию выражений, свойственных герою. Употребление «народных» выражений в «Усвятских шлемоносцах» вопросов не вызывает, оно вполне соответствует нормам языковой композиции современной повествовательной прозы. Вопросы возникают иные, более сложные. Например: есть ли необходимая соразмерность между лексикой и синтаксисом приведенных отрывков? Соразмерна ли со словами, указывающими на народно-разговорную стихию, пространная фраза, со сложно расположенными синтагмами, с деепричастными и причастными оборотами? Не наносит ли ущерба стилистической целостности текста соседство таких выражений, как *сызмальства утешную речку и свечечку колокольни, розово и невесомо сиявшую в стороне, проклюнулась заря и бомбовозы, будто убоявшись грядущего солнца, оборвали свое пришествие*? Но эти вопросы уже выходят за пределы проблематики норм в языке художественной литературы и перекликаются с вопросами эстетической функции языка в произведениях художественной словесности.

§ 169. Вопрос о сущности эстетической функции языка. Несмотря на то что эстетическую функцию языка в художественных произведениях все признают и многие о ней пишут и говорят, полной ясности в ее понимании нет. В уточнении нуждаются прежде всего сами термины «эстетика», «эстетический», поскольку предлагаются хотя и сходные, но все же различные их определения. Договоримся, что будем понимать эти термины так: эстетика (греч. *aisthētikos* — относящийся к чувственному восприятию) — наука о прекрасном в обществе и природе в его конкретно-чувственных формах и о его роли в человеческой жизни; эстетический — связанный с созданием, воспроизведением и восприятием прекрасного в искусстве и в жизни.

В чем же проявляется эстетическая функция языка? На этот вопрос даются различные ответы. В основном их можно свести к трем типам.

1. Первоначальное проявление эстетической функции языка усматривается во всех случаях, когда говорящий или пишущий специально обращает внимание на форму словесного выражения, как-то ее оценивает. В частности, это случаи, когда высказывание сопровождается замечаниями типа «как говорится», «если можно так выразиться», «как говорят там-то», «выражаясь высоким слогом» и т. п. Например: *Вы ушли, как говорится, в мир иной* (В. Маяковский); *В последних числах сентября (Презренной прозой говоря)* (А. Пушкин); *Таких рассказов я, человек неопытный и в деревне не живалый — как у нас в Орле говорится, — наслушался вдоволь* (И. Тургенев). Проявление эстетической функции языка в художественной словесности замечаниями типа «как говорится», конечно, не исчерпывается. Это только частный случай, но частный случай, отражающий важную общую закономерность — особое внимание к языку, к тому, как, с помощью каких языковых средств выражена мысль.

2. Проявление эстетической функции языка можно усматривать и в совершенстве языковой формы, в гармонии содержания и формы, в ясности, четкости, лаконизме, изяществе, простоте, стройности и т. п. словесного выражения. О таком подходе свидетельствуют, например, приведенные в § 113 высказывания писателей о художественности произведений словесности.

3. Наконец, эстетическую функцию языка можно видеть в образности художественного текста, в том, что язык в произведениях художественной словесности выступает как материал, из которого строится образ.

Эти три типа ответов на вопрос: «В чем проявляется эстетическая функция языка?» — не противоречат друг другу и связаны друг с другом. Главное, что отличает эстетическую (поэтическую, художественную) функцию языка от его «практических» функций (общения, передачи информации), — это

направленность формы словесного выражения не только на передачу того или иного содержания, но и на самое себя, на собственное совершенство, которое позволяет в самом языке ощущать прекрасное. «Практические» функции языка требуют работы над словом с целью как можно более точного, эстетическая функция языка требует информации; словом с целью открыть читателю и слушателю прекрасное в самом слове.

В реализации эстетической функции языка существенная роль принадлежит словесным и звуковым средствам художественной изобразительности, которые мы рассмотрели в четвертой главе.

Эстетическая функция, разумеется, не исключает, не отменяет других функций языка в произведениях художественной словесности, а именно таких функций, как общение, сообщение и воздействие. Но для произведений художественной словесности эстетическая функция языка является определяющей.

§ 170. Вопрос о «поэтическом языке». Наряду с термином «язык художественной литературы» существует термин «поэтический язык». Поэтический язык не следует смешивать со стихотворным языком. Поэтический язык может быть и прозаическим. В понятие поэтического языка вкладывается обычно смысл творческого, художественного начала в словесном искусстве — будь то стихи или проза. Поэтому во многих специальных работах различие между поэтическим языком и языком художественной литературы не проводится.

Мы говорим о поэтическом языке главным образом в связи с тем, что именно с этим термином связано распространившееся в 20—30-е гг. XX в. учение о противопоставлении «поэтического» языка и «практического» языка. Категоричное разобщение этих понятий одними литераторами и учеными вызвало столь же категоричное неприятие этого разобщения другими литераторами и учеными. Полемика привела не только к обострению, но и к некоторому искажению обсуждаемого вопроса, к предположению о существовании как бы двух разных

языков — русского «практического» языка и русского «поэтического» языка.

На самом деле двух таких разных языков, разумеется, нет. Есть лишь разные способы, разные традиции употребления одного языка. «Особой общей системы поэтической речи, — писал В. В. Виноградов, — имеющей свои специфические структурно-языковые качества и реализующей их в разных видах своей актуализации (тем более в универсальном, внеисторическом плане), не существует. Любое языковое явление при специальных функционально-творческих условиях может стать поэтическим». Что же мы называем поэтическим языком? В. В. Виноградов отвечает на этот вопрос так: «Средства поэтического изображения могут повторяться, однородно комбинироваться, возобновляться в разные эпохи, в разных литературах. С этой точки зрения всю совокупность таких форм или средств изображения в разных литературах мира можно условно признать за поэтический язык».

Конечно, то, что можно признать за поэтический язык в разных литературах мира, можно признать и в русской словесности. Но условность понятия поэтического языка, если поэтический язык рассматривается вне поэтического произведения, остается.

В поэтических произведениях в результате тщательного выбора и особой организации средств общенародного языка достигается художественная мотивированность всех элементов, возникают художественно-изобразительные «приращения смысла» всех употребленных слов. Каждое слово в поэтическом (художественном) произведении, с одной стороны, есть слово общенародного языка с присущей ему соотносительностью с явлениями реальной действительности, а с другой стороны, оно же есть слово поэтического языка и отражает художественный, поэтический мир, творимый поэтом в своих произведениях.

Это относится, разумеется, не только к стихам, но и к прозе. Например, мы видели, как много смысловых и эмоциональных оттенков заключает в себе эпитет *алые* в феерии А. Грина «Алые пары»

са» (см. § 142). Совершенно очевидно также, что значения слов *метель, дым, обрыв, хлеб, пожар* в названиях произведений А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, А. Н. Толстого, В. Г. Распутина гораздо шире указываемых в словарях. Толковать «поэтические» значения этих слов подобно тому, как толкуются их «предметные» значения, — дело не только очень сложное, но и вряд ли нужное, так как художественные «приращения смысла» определяются содержанием произведения как целостного единства и не могут быть расчленены на отдельные составляющие.

В заключение нашей краткой беседы о языке художественной литературы и поэтическом языке сделаем такой вывод. Ни язык художественной литературы, ни поэтический язык не существуют «отдельно» от художественных, поэтических произведений словесности. Есть художественное, поэтическое произведение словесности — есть и художественный, поэтический язык.

§ 171. Образность произведений художественной словесности. Изложенные выше соображения об эстетической функции языка и особенностях поэтического языка имеют выход на проблему образности произведений художественной словесности. Следовательно, эта проблема связана, с одной стороны, с особенностями художественного образа как явления словесности, а с другой стороны — со специфическим качеством языка художественной литературы (поэтического языка).

В § 113 мы говорили, что в общеискусствоведческом плане образ понимается как обобщенное отражение действительности в конкретном, индивидуальном явлении, характеризующееся единством смысловой и эмоционально-экспрессивной сторон. В словесности мы имеем дело с образами, заключенными в самом слове или создаваемыми посредством слов. Следовательно, проблема образа и образности художественного текста получает в словесности направленность, которая выражается формулой «слово и образ».

Как и по многим другим вопросам словесности, по вопросам образности художественного текста

высказывались и высказываются различные точки зрения. Скорее к эмоционально-оценочной, чем к научной, сфере относятся определения образности как «красоты», «красочности», «яркости», «богатства» и т. п. языка художественных произведений (нередко говорят еще о «сочном языке»). Главных научных пониманий образности произведений художественной словесности два.

1. Образ и образность связываются с теми или иными средствами художественной изобразительности. Так, В. Б. Шкловский (1893—1984), писатель и литературовед, исследовавший теорию прозы, сюжета, композицию произведений разных жанров, писал: «Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ, он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой». По мнению А. П. Квятковского, «как явление стиля образ поэтический присутствует всюду, где художественная мысль выражается при помощи различных поэтических средств — сравнения, метафоры, эпитета, метонимии, синекдохи, гиперболы, параллелизма, уподобления и т. д., т. е. всего того, что характеризует металогию, отличающуюся от автологии» (о металогии и автологии см. § 98).

2. Фигуры и все, что относится к металогии, действительно создают образность художественного текста. Но только ли фигуры, тропы и вообще специальные приемы, которые мы обобщенно называем средствами художественной изобразительности? В противоположность теориям, ставящим во главу угла «образные средства», сложилось и приобрело особенную силу неоднократно высказывавшееся разными поэтами и учеными — филологами, лингвистами (у нас, например, А. М. Пешковским, Г. О. Винокуром) — положение об общей образности словесно-художественного текста или поэтического произведения. Существо поэтической речи определяется не количеством и даже не качеством метафор, сравнений и других видов тропов, а общей направленностью на словесное эмоционально-образное выражение и воспроизведение «действительно-

сти» в свете тех или иных эстетических задач и требований. При таком подходе к поэтической речи — в связи с коренными изменениями в самом понимании поэтического образа — поэтическая речь, прежде всего, и характеризуется как речь образная» (В. В. Виноградов).

Это второе понимание образности шире и правильнее первого, но не исключает его.

§ 172. «Образ в слове и образ посредством слов». Образ может заключаться в одном слове, даже взятом вне контекста, в слове, так сказать, самом по себе. Это, как правило, слова, сохраняющие внутреннюю форму, т. е. мотивированность своих значений связью с другими словами, от которых они происходят. Сами по себе образны, например, слова *пламенеть, озарить, искриться, лучезарный* и т. п. Но таких слов относительно немного. В большинстве случаев слово становится образным в поэтическом тексте, выступая как строительный материал образа. Например, в стихотворении Н. Рубцова «После грозы»:

Вспыхнул светящийся
Солнечный веер,
Дышат нектаром цветы,
Влагой рассеянной
Озеро веет,
Полное чистой воды!

Образующие эти строки слова, взятые в отдельности, не образны. Но, организованные определенным способом, они создают поэтический, образный текст и сами становятся образными. В данном случае налицо метафоры, олицетворение. Однако, как мы знаем, образность художественного текста не обязательно определяется тропами и фигурами. Она может определяться и «общей направленностью на словесное эмоционально-образное выражение». При этом материалом для образа может стать любое слово. Например, совершенно «непоэтическое» слово *контрольный* А. Т. Твардовский с большой поэтической смелостью делает одним из главных, «опорных» образных слов своего последнего стихотво-

творения. В сочетании со словом час и другими словами, составляющими стихотворение, это слово получает многообразные «приращения смысла», в нем образуется, говоря словами Гоголя, «бездна пространства» — пространства смыслового и эмоционального:

Час мой утренний, час контрольный, —
Утро вечера мудреней, —
Мир мой внутренний и окольный
В этот час на смотру видней.

Не скрывает тот час контрольный, —
Благо, ты человек в летах, —
Все, что вольно или невольно
Было, вышло не то, не так.

В. В. Виноградов обратил внимание на то, что в художественном тексте экспрессивно-образные функции могут выполнять даже семантически невыразительные, совсем безобразные местоименные слова — например, слово человек. Иллюстрации ученый привел из стихов А. Ахматовой:

Все, как раньше: в окна столовой
Бьется мелкий метельный снег,
И сама я не стала новой,
А ко мне приходил человек.

(«Четки»)

Стали ночи теплее, подтаивал снег,
Вышла я поглядеть на луну,
И спросил меня тихо чужой человек,
Между сосенок встретив одну... <...>

(«Anno Domini»)

§ 173. Безобразная образность. Учение о «неизбежной образности каждого слова» в художественном тексте (А. М. Пешковский) привело к возникновению выражения безобразная образность (т. е. образность, достигаемая без применения специальных образных средств — тропов, фигур). С многочисленными примерами словесных образов, создаваемых с помощью сравнений, метафор, метонимий, гипербола и прочих средств художественной

изобразительности, мы познакомились в четвертой главе. Сейчас поговорим о безобразной образности, или, как еще говорят, безобразной поэзии.

Классический пример безобразной образности — стихотворение А. Пушкина «Я вас любил...»:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

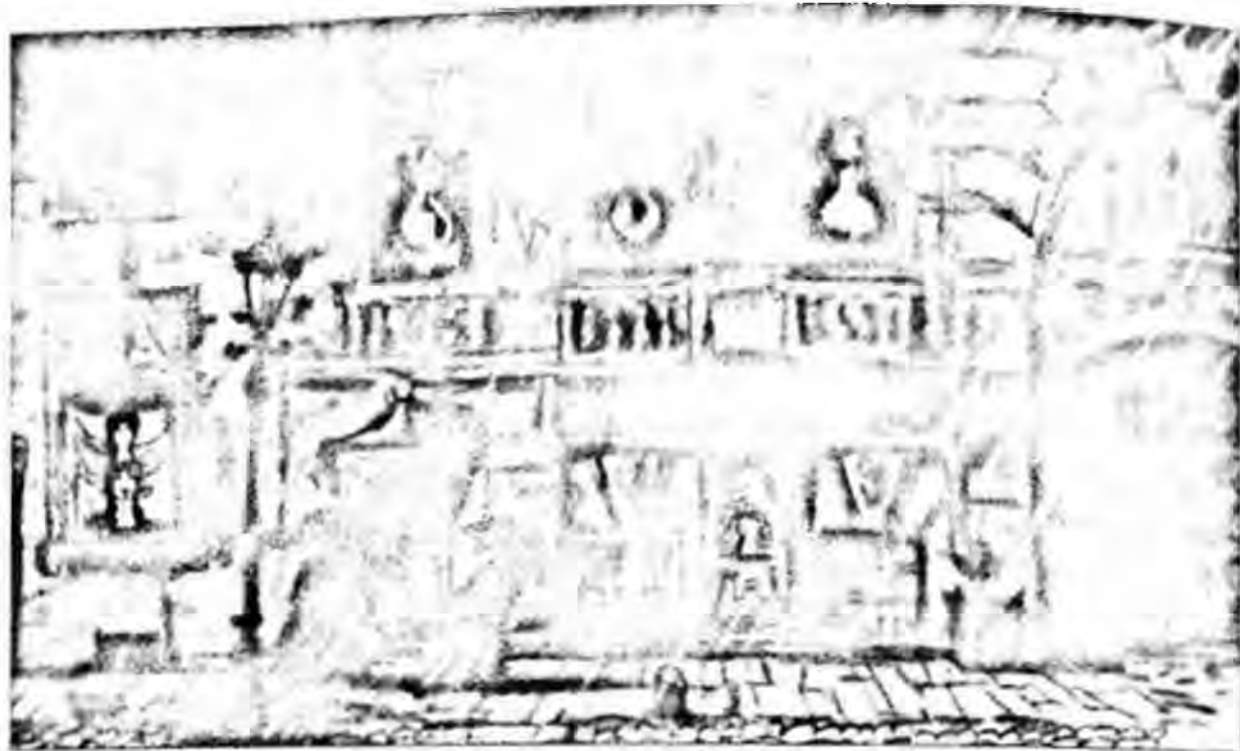
Из всех образных средств здесь можно отыскать только метафору *любовь угасла*, но она настолько привычна, что и не воспринимается как метафора. Поэтическая образность рождается из художественной оправданности каждого слова и расположения всех слов. Очень важно, что нет здесь ни одного лишнего слова, которое могло бы нарушить гармонию, «соразмерность и сообразность» целого. Разговорные выражения *быть может, дай вам Бог* так же не выделяются в этом совершенном по форме целом, как и книжные слова *безмолвно, безнадежно, томим*.

Произведений или их отрывков, в которых метафоре или вовсе нет, или она не играет большой роли, в русской поэзии не так уж мало. Обычно называют «Узника» А. Пушкина, «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» А. Блока. Можно привести и близкие к нам по времени примеры. Из поэзии В. Высоцкого:

Почему все не так? Вроде все как всегда:
то же небо, опять голубое,
тот же лес, тот же воздух и та же вода,
только он не вернулся из боя.

А. Т. Твардовский о возможных последствиях атомной катастрофы пишет так:

Жаль, вроде песни той, — деточек,
Мальчиков наших да девочек.



«Ночь. Улица. Фонарь. Аптека».

Рисунок М. В. Добужинского. 1910-е гг.

Всей неоглядной красы...
Ранних весенних веточек
В капельках первой росы...

Нет тут никаких метафор, просто — *ранние весенние веточки в капельках первой росы*. А какой образ! Как жаль с этими веточками навсегда расставаться...

Многие писатели видели образность прежде всего в конкретности, точности, осязаемости изображения. В. В. Вересаев, имея в виду образ «внешне выраженный», созданный с помощью «образных средств», писал: «У Пушкина в вариантах к «Графу Нулину»:

Он весь кипит, как самовар...
Иль как отверстие вулкана,
Или — сравнений под рукой
У нас довольно — но сравнений
Не любит мой степенный гений,
Живей без них рассказ простой...

Это действительно характерная особенность Пушкина, — он не любит образов и сравнений. От этого он как-то особенно прост, и от этого осо-

бенно загадочна покоряющая его сила. Мне иногда кажется, что образ — только суррогат настоящей поэзии, что там, где у поэта не хватает сил просто выразить свою мысль, он прибегает к образу. Такой взгляд, конечно, ересь, и оспорить его трудно. Тогда, между прочим, похеривается вся восточная поэзия. Но несомненно, что образ дает особенный простор всякого рода вычурности и кривляньям».

К. А. Федин советовал одному начинающему писателю: «Побольше конкретности. Образность тем выразительнее, чем точнее, конкретнее назван предмет. У Вас: „...Лошади жуют зерно“. Крестьяне готовят „утреннюю пищу...“, „шумели птицы“. Все это верно, конечно. Но в прозе, вернее — в поэтической прозе художника, требующей зримой ясности, не должно быть родовых понятий, если это не диктуется самой смысловой задачей содержания. Предметность — необходимое качество образа. Что такое „пища“? Эпитет „утренняя“ не делает пищу понятнее читателю, характернее для крестьянина (поелику дело идет о деревне). <...> Овес лучше зерна. Грачи более уместны, чем птицы.

Точности, ясности, определительности образа надо учиться у Л. Н. Толстого. А как все конкретно у Чехова! Представить себе немыслимо, чтобы у них кто-нибудь готовил „утреннюю пищу“».

Поучительный пример того, как два слова-детали могут оживить повествование, придать ему образность, приводит Д. В. Григорович в «Литературных воспоминаниях». Речь идет о реакции Ф. М. Достоевского на очерк «Петербургские шарманщики» (1845): «У меня было написано так: когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика. «Не то, так, который падает к ногам шарманщика. «Не то, — раздраженно заговорил вдруг Достоевский, — совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая...» Звон так упал на мостовую, звеня и подпрыгивая — было и для мечание это, — помню очень хорошо, — было и для меня целым откровением. Да, действительно: звеня и подпрыгивая — выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение. <...> Этих двух слов было

для меня довольно, чтоб понять разницу между сухим выражением и живым, художественно-литературным приемом».

Любопытно, что образ упавшей и зазвеневшей монеты появился за несколько лет перед тем в «Тамани» Лермонтова: Между тем моя ундина вскочила в лодку и махнула товарищу рукою; он что-то положил слепому в руку, примолвив: «На, купи себе пряников». — «Только?» — сказал слепой. «Ну, вот тебе еще», — и упавшая монета зазвенела, ударясь о камень. Слепой ее не поднял.

Некоторые суждения писателей о вопросах, близких к вопросам о безобразной образности, не кажутся бесспорными. В. П. Катаев пишет: «Наш век — победа изображения над повествованием. <...> Но не пора ли вернуться к повествованию, сделав его носителем великих идей? <...> Ведь даже Библия сплошь повествовательна. Она ничего не изображает. Библейские изображения появляются в воображении читателя из голых ветвей повествования. Повествование каким-то необъяснимым образом вызывает картину, портрет». Великая изобразительная сила повествования неоспорима. Но вспомним «Станционного смотрителя» Пушкина. В жилище Самсона Вырина висели картинки, которые изображали историю блудного сына и на которых блудный сын предстал в рубище и треугольной шляпе, а его отец — в колпаке и шлафорке (*шлафрók, шлафóрк* — домашний халат). Эти детали свидетельствуют, что в воображении читателя (в данном случае художника) «из голых ветвей повествования» могут появиться изображения, не всегда и не во всем точно отражающие действительность.

§ 174. Стрoение словесного образа. Гоголь однажды сказал: «Можно писать о яблоне с золотыми яблоками, но не о грушах на вербе». Можно, конечно, создать такой текст, где и груши на вербе будут оправданы (например, герой или героиня попадает в волшебный сад, где яблоки растут на елках, груши на вербах и т. д.). Но мысль Гоголя ясна: словесный образ, каким бы смелым он ни был, должен иметь внутреннее смысловое единство,

можно даже сказать — внутреннюю логику. Между тем небрежности, смысловые неувязки в построении образа — явление давнее и не очень редкое. Пушкин, в целом хорошо отозвавшись о «Фракийских элегиях» своего современника В. Теплякова, очень резко порицает поэта за некоторые неудачные метафоры:

«Поэт приветствует незримую гробницу Овидия стихами слишком небрежными:

Святая тишина Назоновой гробницы
Громка, как дальний шум победной колесницы!

.
Белее волн хитон перловый,
Святей их ропота слова, —
И под эфирными перстами
О древних людях, с их бедами,
Златая лира говорит.
Печально струн ее бряцанье!
В нем сердцу слышится изгнание;
В нем стон о родине звучит,
Как плач души без упованья.

Тишина гробницы, громкая, как дальний шум колесницы; стон, звучащий, как плач души; слова, которые святее ропота волн... — все это неточно, фальшиво или просто ничего не значит».

Вересаев был прав, когда писал, что «образ дает особенный простор всякого рода вычурности и кривляньям». Примеры можно было бы найти без труда. Но не стоит заканчивать главу «отрицательными» примерами. Ведь образ дает простор проявлению таланта поэта, широты и глубины его творческого мышления («поэт мыслит образами»). И главное здесь -- не в оригинальности, не в сложности, не в неожиданности образа, а в его уместности, сообразности всему образному строю произведения. Брюсов отметил, что самые, казалось бы, простые образы Пушкина невозможно заменить, не разрушив всю картину. Что может быть проще, обычнее сравнений, которыми начинается стихотворение «Зимний вечер»? Но ведь именно так, как описал Пушкин, могла воспринимать зимнюю вечер-

ную бурю няня поэта, к которой обращено стихотворение:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя,

То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит.

Все гениальное просто.



Вопросы и задания



1. Какое место занимает язык художественной литературы среди других разновидностей современного русского языка? Какие мнения высказываются по этому вопросу?
2. Какие особенности языковой нормы свойственны произведениям художественной словесности?
3. В чем сущность эстетической функции языка? Какие взгляды на этот вопрос известны в науке?
4. Как решается вопрос о «поэтическом языке» в современной филологии?
5. В чем проявляется образность произведений художественной словесности? Какие ответы на этот вопрос предлагаются учеными?
6. Как следует понимать выражение «образ в слове и образ посредством слов»?
7. Что такое безобразная образность?
8. Каким может быть строение словесного образа?



Глава 13. Структура текста и его лингвостилистический анализ



§ 175. Различные толкования структуры текста. Говоря о признаках текста в § 124, мы отметили, что одним из таких признаков, притом призна-

ком очень существенным, является упорядоченность, или структурность.

В разных направлениях исследования текста его структура толкуется различно. В «лингвистике текста», по словам одного из представителей этого направления, «под структурой текста понимается совокупность выделяющихся в нем частей (субтекстов) и связей между ними» (С. И. Гиндин). Таким образом, согласно этой точке зрения, графически структура текста может быть представлена как линия, разделенная на отрезки — части текста.

В семиотической трактовке текст упорядочен по двум осям: парадигматической и синтагматической. С термином «синтагма» мы уже познакомились (см. § 105), и нам понятно, что синтагматический значит относящийся к сочетаемости языковых единиц. А парадигма (греч. *paradeigma* — пример, образец) — это система форм одного слова, парадигматический — относящийся к выбору одной из языковых единиц из ряда однородных. Обратимся к разъяснениям, которые дает Ю. М. Лотман в книге «Анализ поэтического текста» (1972):

«Язык организуется двумя структурными осями. С одной стороны, его элементы распределяются по разного рода эквивалентным классам типа: все падежи данного существительного, все синонимы данного слова, все предлоги данного языка и т. п. Строя какую-либо реальную фразу на данном языке, мы выбираем из каждого класса эквивалентности одно необходимое нам слово или необходимую форму. Такая упорядоченность элементов языка называется парадигматической.

С другой стороны, для того чтобы выбранные нами языковые единицы образовали правильную, с точки зрения данного языка, цепочку, их надо построить определенным способом — согласовать слова между собой при помощи специальных морфем, согласовать синтагмы и пр. Такая упорядоченность языка будет называться синтагматической. Всякий языковой текст упорядочен по парадигматической и синтагматической осям».

Конечно, чтобы построить какое-либо высказывание, текст, нужно выбрать соответствующие сло-

ва и их формы и надлежащим образом их связать, расположить. Об этом говорилось еще в самых старых руководствах по словесности. Вполне можно назвать этот общеизвестный факт упорядоченностью текста по парадигматической и синтагматической осям. Но ограничивается ли этими осями структура текста? Уже то немногое, что мы успели узнать о тексте, подсказывает нам, что структура текста много сложнее. Многомерность структуры текста показал В. В. Одинцов в книге «Стилистика текста» (1980), предложив такую схему:



Предложенная В. В. Одинцовым концепция явилась значительным шагом вперед в исследовании структуры текста. Наглядно было показано, что упорядоченность текста не сводится к расположению его компонентов ни по одной, ни по двум осям, что для понимания структуры текста важнейшее значение имеет уяснение взаимосвязи категорий содержания и категорий формы, присущих тексту, что, рассуждая о структуре текста, нельзя обойти такие понятия, как тема и идея, сюжет и композиция, материал и прием. Вместе с тем в схеме В. В. Одинцова некоторые понятия, как кажется, нуждаются в уточнениях, особенно применительно к структуре художественного текста. Так, в общем виде представлен «материал» — неясно, что подразумевается: материал действительности, языковой материал или то и другое вместе? «Язык» — строй или употребление? Если употребление, то какие формы словесно-

го выражения имеются в виду? Отсутствует определяющая для структуры художественного текста категория образа автора.

§ 176. Система категорий, образующих структуру текста. Итак, каким же образом можно расширить и уточнить схему структуры текста, предложенную В. В. Одинцовым?

Прежде всего перечислим категории, которые должны войти в схему структуры текста: тема — идея — материал действительности — языковой материал — сюжет — архитектоника — композиция — словесный ряд — «лики» образа автора (в том числе и образ рассказчика) — образ автора. Но как связаны между собой эти категории и как распределяются по отношению к плану содержания и плану выражения? Какова их иерархия? Ответить на эти вопросы очень трудно, потому что и сам предмет изучения очень сложен, и исследован он еще недостаточно. Можно предложить такое решение:



Предложенное решение не следует рассматривать как окончательное. Скорее, это даже не решение, а «информация к размышлению».

§ 177. Предмет лингвостилистического анализа текста. В последние десятилетия и в школьной, и в вузовской практике анализу текста уделяется немалое внимание. Называется этот анализ по-раз-

ному: лингвистический, стилистический, лингвостилистический, филологический, но часто он сводится к анализу не текста, а языковых единиц в тексте. Особенно это заметно тогда, когда предлагается так называемый «комплексный анализ текста». Под «комплексным анализом» обычно подразумевается анализ по всем ярусам языкового строя: лексическому, фонетическому, морфологическому, синтаксическому, словообразовательному. Но в итоге такого анализа выявляется лишь «инвентарь» языковых единиц, использованных в тексте. В лучшем случае при этом рассматривается выбор языковых средств, но их организация в «одно и качественно новое целое» остается непроясненной.

Очевидно, что если мы рассматриваем текст, то его анализ должен идти не по категориям языкового строя, а по категориям текста, каковыми являются: тема — идея — материал действительности — языковой материал — сюжет — архитектура — композиция — словесный ряд — «лики» образа автора (в том числе и образ рассказчика) — образ автора. Для раскрытия содержания произведения, его темы и идеи важен анализ всех категорий, но прежде всего — словесных рядов и их развертывания, композиции и сюжета, образа автора и образа рассказчика (если он есть). Разумеется, все эти категории имеют языковое, словесное выражение, которое, собственно, и является объектом анализа. Получается, что мы все-таки анализируем языковые средства, языковые единицы? Да, так как именно они даны нам для непосредственного наблюдения, но анализируем не в их собственных категориях (категориях языкового строя), а в категориях текста (категориях языкового употребления), не в отвлечении от конкретного смысла, но как последовательность, конкретный смысл формирующую и выражающую.

§ 178. Пути лингвостилистического анализа текста. В своем капитальном труде «О языке художественной литературы» В. В. Виноградов писал: «С одной стороны, выступает задача уяснения

и раскрытия системы речевых средств, избранных и отобранных писателем из общенародной речевой сокровищницы. <...> Можно сказать, что такой анализ осуществляется на основе соотношения и сопоставления состава литературно-художественного произведения с формами и элементами общенационального языка и его стилей, а также с внелитературными средствами речевого общения. <...> Но есть и иной путь лингвистического исследования стиля литературного произведения как целостного словесно-художественного единства, как особого типа эстетической, стилевой словесной структуры. Этот путь — от сложного единства к его расчленению». Несколько упрощая эти формулировки, можно сказать так: текст можно анализировать в его соотнесенности с другими текстами (условно назовем такой анализ «внешним») и в его внутреннем единстве («внутренний» анализ). Эти два пути анализа не противоречат друг другу и могут совмещаться, но один из путей может и преобладать, выходить на первый план — в зависимости от задач исследования и от особенностей анализируемого произведения.

Для пояснения «внешнего» и «внутреннего» путей анализа рассмотрим начало «Пиковой дамы» Пушкина:

Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра. Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом; прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами. Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие.

Решая задачу «уяснения и раскрытия системы речевых средств, избранных и отобранных писателем из общенародной речевой сокровищницы» («внешний» анализ), мы прежде всего отметим, что в пушкинском тексте нет лексики ни «возвышенной», ни «сниженной», ни «поэтической», ни каким-либо другим образом «стилистически окрашенной». Пушкин употребляет слова обычные, повседневные, примелькавшиеся. Это отличает его прозу

от прозы, например, сентименталистов, которые культивировали «цветы слога» и насыщали свои сочинения словами и выражениями «приятными», «чувствительными», «красивыми» и т. п. Своеобразен и синтаксис Пушкина. Отметим одну из его особенностей, представленную в разбираемом отрывке. В предпушкинское время идеальным считалось симметричное расположение частей периода; в качестве образца рекомендовались фразы типа: *Те, которым потерять нечего, дерзки, как хищные волки; те, которые всего могут лишиться, робки, как зайцы; одни хотят все отнять, другие хотят спасти что-нибудь* (Н. Карамзин). Воспитанные на подобных образцах читатели после начала *Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом* ожидали продолжения *те, которые остались в проигрыше...* Но Пушкин намеренно разрушает эту искусственную симметрию во имя свободы и естественности выражения.

Обратившись же к этому отрывку как части «целостного словесно-художественного единства» («внутренний» анализ), мы можем, например, отметить, что «Пиковая дама» начинается словами *Однажды играли в карты...*, а заканчивается словами *...игра пошла своим чередом*. Так замыкается языковая и сюжетная композиция повести. Но после, казалось бы, завершающих слов следует еще «Заключение», в котором сообщается о дальнейшей судьбе Германа, Лизаветы Ивановны и Томского. И становится ясным, что игра, которая идет «своим чередом», — это не только карты, но вся жизнь изображенного в «Пиковой даме» общества. Далее, наблюдения над особенностями языкового построения отрывка позволяют сделать вывод, что повествованию придается такой характер, когда действительность изображается хотя и не с позиций какого-либо конкретного действующего лица, но как бы «изнутри», когда образ автора, по словам В. В. Виноградова, вмещается в сферу изображаемой действительности. Как указал ученый, неопределенно-личными формами (*играли в карты, сели ужинать*), порядком слов (расположением глагола *играли* в начале предложения — ср.: *Однажды у конногвардейца Нарумова играли в карты, рас-*

положением наречия *незаметно* после глагола — ср.: *Долгая зимняя ночь незаметно прошла*) подчеркивается участие автора в изображаемых событиях, его субъективное сопереживание.

Напомним, что предложенные наблюдения — лишь пояснение двух возможных путей анализа, но отнюдь не полный анализ отрывка, а тем более — «Пиковой дамы».

§ 179. Приемы лингвостилистического анализа текста. Эти приемы в специальной литературе и в учебных пособиях предлагаются, если так можно выразиться, в различном «наборе» и в различных формулировках, но все же главные приемы намечаются довольно определенно.

1. Семантико-стилистический анализ. Согласно Л. В. Щербе, это анализ «тончайших смысловых нюансов отдельных выразительных элементов русского языка», разыскание «значений слов, оборотов, ударений, ритмов и тому подобных языковых элементов».

Для иллюстрации этого приема (как в дальнейшем и других приемов) обратимся опять к прозе Пушкина. Рассмотрим отрывок из «Станционного смотрителя»:

Но смотритель, не слушая, шел далее. Две первые комнаты были темны, в третьей был огонь. Он подошел к растворенной двери и остановился. В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы.

Как и в начале «Пиковой дамы», слова здесь обычные, не бросающиеся в глаза. Но организованы они таким образом, что значения, семантика каждого из них гораздо более обширны и важны, чем может показаться на первый взгляд. Чтобы раскрыть это, и проводится разыскание значений слов, «тончайших смысловых нюансов».

В трех первых фразах отрывка нет ни одного слова, которое можно было бы опустить, не нару-

шив логики сообщения. Упоминание о том, что две первые комнаты были темны, а в третьей был огонь, объясняет, почему смотритель (оставаясь в темной комнате) мог некоторое время наблюдать за Дуней и Минским (находившимися в освещенной комнате), оставаясь незамеченным. Нельзя опустить определение *растворенной* к слову *двери*, так как, если бы дверь не была растворенной, смотритель не мог бы увидеть того, что происходило внутри комнаты. Но далее в предложениях появляются второстепенные члены, которые с точки зрения логики сообщения как будто могли бы быть опущены. Сравните: *В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости.* — *В комнате сидел Минский.* Однако эти второстепенные члены указывают на подробности, очень важные с точки зрения логики развертывания художественного повествования: целый комплекс понятий и эмоций передается через подробность, выраженную часто всего несколькими словами, а иногда и всего одним словом. *В комнате, прекрасно убранной* — это определение указывает на обстановку, в которой живет Дуня. *Минский сидел в задумчивости* — перед этим Минский имел объяснение с отцом Дуни, и его задумчивость — результат этого объяснения. *Дуня, одетая со всею роскошью моды* — еще одна важная подробность, показывающая жизнь Дуни. *Дуня ...сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле* — сравнение из области представлений, свойственных миру Минского, еще раз подчеркивает, как изменилась жизнь Дуни. Она с нежностью смотрела на Минского — эта деталь подчеркивает, что Дуня любит Минского. *Сверкающие пальцы* — этот эпитет типичен для Пушкина. Писатель не пишет: *пальцы, унизанные перстнями с драгоценными сверкающими камнями* или как-нибудь еще в таком роде. Он употребляет всего одно слово, один эпитет-метафору. Рядом с этим эпитетом «оживает» и обычный, неоригинальный эпитет *черные кудри*. *Сверкающие пальцы в черных кудрях* — яркий, поражающий зрительный образ. Но эпитет *сверкающие* несет на себе не только художественно-изобразительную нагрузку. Он, как и другие выделенные нами детали, несет и смысловую информацию. Он опять-таки

указывает на богатство, роскошь, которыми окружена Дуня.

Насколько одетая со всею роскошью моды Дуня, которая сидела на ручке кресел Минского, как *наездница на своем английском седле*, могла поразить воображение Самсона Вырина, помогает нам представить картина К. П. Брюллова «Всадница» (1832), с цветной репродукцией которой вы уже проводили работу на уроках русского языка в младших классах. Это портрет воспитанниц графини Ю. П. Самойловой. Одна из них сидит именно на английском седле. Как велико расстояние между дочерью станционного смотрителя, которая «что прибрать, что приготовить, за всем успевала», и дамой на английском седле! И сколь немногими, но точно выбранными языковыми средствами это расстояние показано!

2. Сопоставительно-стилистический анализ. Этот анализ предполагает продвижение от семантико-стилистической характеристики языковых средств к изучению их организации в тексте. Поэтому сопоставление может распространяться на такие обобщающие категории, как композиция, образ автора и образ рассказчика в их словесном выражении и т. п. К сопоставительно-стилистическому анализу в той или иной мере мы прибегали довольно часто (см., например, § 14, 81, 104, 127, 130, 133), но специально для иллюстрации приема сделаем еще одно сопоставление — сопоставим сходные по ситуации сцены из «Бедной Лизы» Н. Карамзина и «Станционного смотрителя» А. Пушкина.

Карамзин:

— ...Вот сто рублей — возьми их (он положил ей деньги в карман) — позволь мне поцеловать тебя в последний раз — и поди домой.

Прежде нежели Лиза могла опомниться, он вывел ее из кабинета и сказал слуге:

— Проводи эту девушку со двора.

Сердце мое обливается кровию в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте — готов проклинать его — но язык мой не движется — смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему. Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль? <...>

Лиза очутилась на улице и в таком положении, которого никакое перо описать не может. «Он, он выгнал меня? Он любит другую? Я погибла!» — вот ее мысли, ее чувства! <...>

«Мне нельзя жить, — думала Лиза, — нельзя!.. О, если бы упало на меня небо! Если бы земля поглотила бедную!.. Нет! небо не падает; земля не колеблется! Горе мне!»

Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов. Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее.

Пушкин:

...Потом, сунув ему что-то за рукав, он отворил дверь, и смотритель, сам не помня как, очутился на улице.

Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти- и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было. Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закричал: «Пошел!..» Смотритель за ним не погнался.

В тексте Карамзина параллельно друг другу и отдельно друг от друга существуют три плана: 1) повествование о происходящем, 2) авторские рассуждения о происходящем и эмоциональные оценки автором происходящего, 3) изображение чувств и мыслей персонажей (в данном случае Лизы). Рассказчик находится вне описываемой действительности, происходящие события служат поводом и фоном для изображения «движений души» рассказчика. Повествовательной линии принадлежит лишь функция сообщения, а функция воздействия передана линиям авторских оценок и переживаний персонажей. Объективное и субъективное начала в повес-

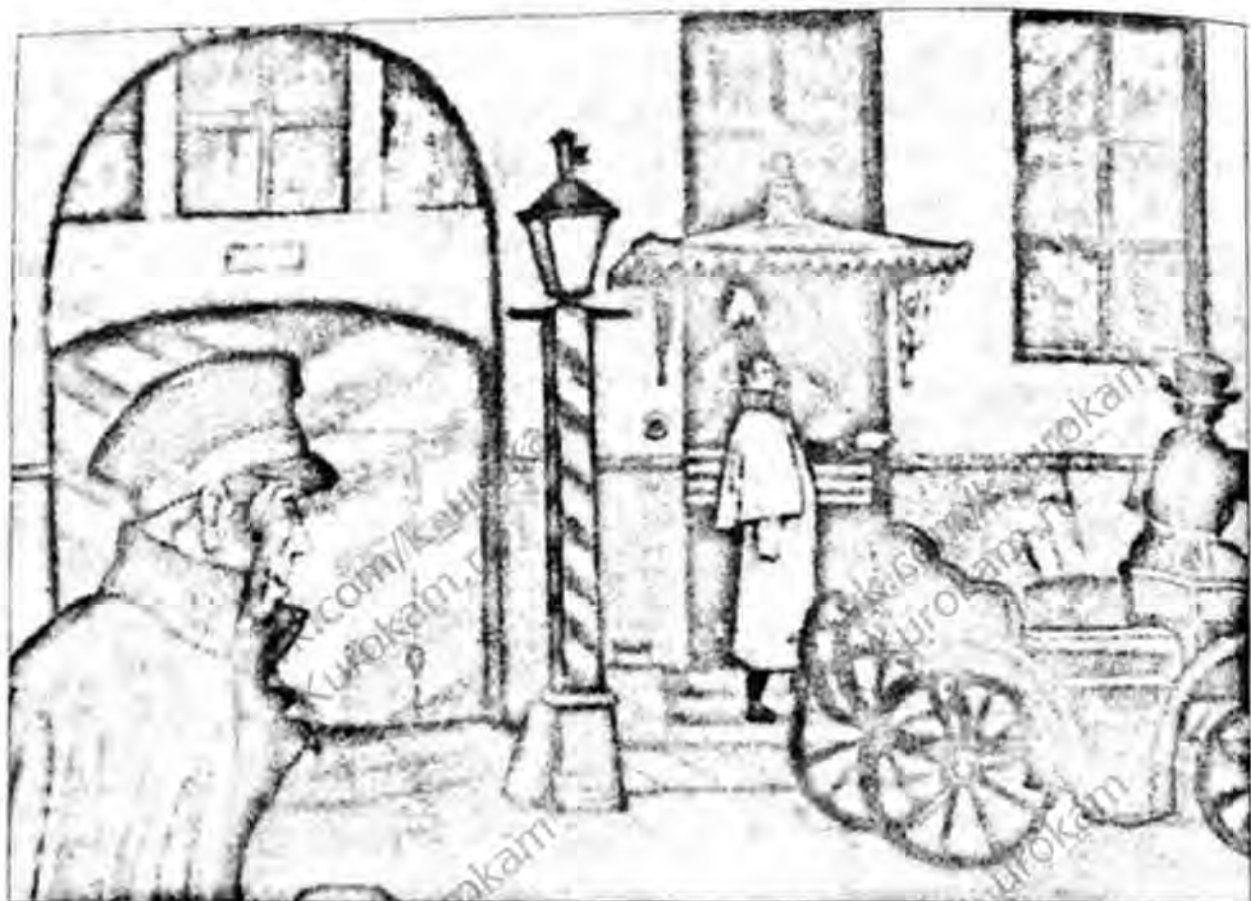


Иллюстрация М. В. Добужинского к повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель». 1923 г.

ти существуют отдельно, и каждое требует словесного материала для своего выражения.

Пушкин разработал принципиально новые приемы словесного изображения действительности, создания словесных образов. Качественно изменился состав и строй словесных рядов, иными стали приемы их развертывания, и, как следствие этого, новые качества приобрела языковая композиция текста. В. В. Виноградов считал, что именно в приведенном отрывке из «Станционного смотрителя» «впервые изобретен был Пушкиным» и реализован принцип показа внутренних переживаний через внешние проявления, «жесты». Если у Карамзина объективное и субъективное начала в повести существуют отдельно и каждое требует словесного материала для своего выражения, то у Пушкина осуществляется синтез объективного и субъективного начал в повествовании, которое выполняет и функцию сообщения, и функцию воздействия.

В языковой композиции сцены из «Станционного смотрителя» ключевая роль принадлежит раз-

личным наименованиям денег. Сначала смотритель видит только *сверток бумаг*. Затем обнаруживает *несколько пяти- и десятирублевых смятых ассигнаций* — деньги, по существу, заплаченные смотрителю за дочь, являются в своей грубой неприглядности. Гнев и презрение смотрителя выражены словом *бумажки*. А для бедного человека, порыв которого угас, это опять *ассигнации*, деньги. Параллельно словесному ряду наименований денег разворачивается словесный ряд глаголов, передающих движения души Самсона Вырина через движения внешние, физические: *долго стоял — наконец увидел — вынул и развернул — сжал в комок — бросил наземь — притоптал каблуком — пошел — остановился — подумал — воротился — не погнался*. В параллельном разворачивании и взаимодействии этих двух словесных рядов объединяются изображение субъективного восприятия смотрителя и объективное, «со стороны», изображение его действий, «жестов». Организующая роль образа автора в таких построениях проявляется с особенной очевидностью. В то же время обнаруживается «многоликость» образа автора, подвижность точки видения, с которой ведется повествование.

3. Лингвостилистический эксперимент — прием, который разрабатывали и которому придавали особое значение А. М. Пешковский и Л. В. Щерба. Об этом приеме следует сказать подробнее, а потому приведем высказывания ученых, его разрабатывавших и пропагандировавших.

А. М. Пешковский в работе «Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы» писал: «Но прежде чем перейти к рассмотрению вопроса по отделам, я должен сказать несколько слов об одном приеме, который одинаково будет проходить почти через все отделы и который я считаю необходимейшим орудием всякого стилистического анализа. Дело идет о стилистическом эксперименте, и притом в буквальном смысле слова, в смысле искусственного придумывания стилистических вариантов к тексту... Так как всякий художественный текст представляет собою систему определенным образом соотносящихся между собою фактов, то всякое смещение этих

соотношений, всякое изменение какого-либо факта ощущается обычно чрезвычайно резко и помогает оценить и определить роль элемента, подвергшегося изменению».

Л. В. Щерба в статье «О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании» подчеркнул особо важное значение эксперимента в стилистике: «Таким образом, в языкознание вводится принцип эксперимента. <...> Особенно плодотворен метод экспериментирования в синтаксисе и лексикографии и, конечно, в стилистике. Не ожидая того, что какой-то писатель употребит тот или иной оборот, то или иное сочетание, можно произвольно сочетать слова и, систематически заменяя одно другим, меняя их порядок, интонацию и т. п., наблюдать получающиеся при этом смысловые различия, что мы постоянно и делаем, когда что-либо пишем. Я бы сказал, что без эксперимента почти невозможно заниматься этими отраслями языкознания».

Надо заметить, что о лингвостилистическом эксперименте иногда говорят как о «трансформации текста». Это нелепость. Текст, созданный писателем, остается неизменным, никакой «трансформации» не подвергается. Исследователь только создает некий параллельный, экспериментальный текст — для сравнения и наглядного показа, что писательский вариант, как правило, оптимальный. Образец лингвостилистического эксперимента продемонстрировал В. В. Виноградов, сопоставив фразу Пушкина из «Пиковой дамы» *Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман* с экспериментальной фразой *Он ставил карту за картой, решительно гнул углы, беспрестанно выигрывал, загребал к себе золото и клал ассигнации в карман* и наглядно показав, как необычный порядок слов и повторение союза *и* передают во фразе Пушкина взволнованность, эмоциональность, соответствующую состоянию Германна (см. § 77).

Ограничимся этим примером, но обратим внимание на то, что элементы лингвостилистического эксперимента использованы нами при объяснении двух путей анализа (сопоставления типа *Однажды*

*играли в карты у конногвардейца Нарумова. — Од-
нажды у конногвардейца Нарумова играли в карты)*
и семантико-стилистического анализа (сопоставления
типа *сверкающие пальцы — пальцы, униженные пер-
стнями с драгоценными сверкающими камнями*).

Л. В. Щерба подчеркнул, что когда мы что-либо
пишем и подбираем нужные слова и выражения,
синтаксические конструкции и т. п., то, по сущест-
ву, проделываем лингвостилистический экспери-
мент. Черновики писателей демонстрируют нам
лингвостилистический эксперимент в творчестве.

Любое явление лучше всего объясняется путем
сопоставления с другим аналогичным явлением. По-
этому так интересен и продуктивен сопоставитель-
но-стилистический анализ. А если подходящего для
сопоставления текста нет и мы не имеем намерения
или возможности его разыскивать? Мы создаем
текст экспериментальный. Лингвостилистический
эксперимент является, по существу, главным при-
емом лингвостилистического анализа текста, хотя
и остается обычно «за кадром», т. е. в работах по
анализу текста далеко не всегда раскрывается сама
«механика» эксперимента, как раскрыл ее Виногра-
дов в приведенном примере. Но — хотя бы мыслен-
но — эксперимент проделывается очень часто. Соб-
ственно, лингвостилистический анализ основывает-
ся на том, что исследователь задается вопросом:
а что изменилось бы, если бы здесь было сказано
(написано) не так, а как-то иначе? Это и дает воз-
можность раскрыть особенности словесного постро-
ения текста.

4. Известен также вероятностно-статис-
тический анализ, который состоит в исследо-
вании количественных показателей строения текс-
та (например, частотности употребления того или
иного явления) с помощью специальных операций,
«инструментов» математической статистики. При-
менение этого анализа корректно только для иссле-
дования объемных, пространственных текстов или сово-
купностей текстов. Подробнее об этом анализе можно
узнать из книги Б. Н. Головина «Язык и статисти-
ка» (1971).

Как связаны между собой пути лингвостилисти-
ческого анализа, так связаны между собой и его

приемы. Практически один какой-либо прием при анализе не применяется, чаще все приемы выступают в той или иной комбинации. Какому из приемов отдается преимущество — это определяется и целями анализа, и характером анализируемого текста. Поэтому невозможно всегда применять какую-то одну стандартную схему лингвостилистического анализа.

Знание путей и владение приемами имеют первостепенное значение, но всех задач лингвостилистического анализа еще не решают. В. В. Виноградов выражал сожаление, что «чаще всего у нас при оценке и осмыслении стиля писателя его элементы, вырванные из контекста, из композиции целого, рассматриваются крайне субъективно и утверждаются или отрицаются бездоказательно». Это высказывание напоминает нам, что мало проанализировать компоненты текста, важно проанализировать текст как языковое целое. Это очень трудно, но будем к этому стремиться.

§ 180. Рассказ К. Г. Паустовского «Колотый сахар» (пример лингвостилистического анализа художественного прозаического текста). Приступая к лингвостилистическому анализу какого-либо произведения словесности, нам приходится, в частности, решать и такие существенные вопросы: в какой последовательности построить анализ? С чего начать и чем закончить? Решения могут быть разными.

Если текст небольшой, то возможен анализ «от первого до последнего слова», т. е. анализ композиционных отрезков в той последовательности, в какой они расположены в тексте. Конечно, конкретные наблюдения предваряются хотя бы очень краткими вступительными теоретическими замечаниями, некоторые обобщения делаются и по ходу анализа. Именно такой способ показался нам наиболее подходящим для анализа рассказа К. Г. Паустовского «Колотый сахар».

Сюжет этого рассказа довольно прост. Рассказ начинается и заканчивается описанием северного лета. Это описание обрамляет историю о ночном чаепитии в городке Вознесенье и о конфликте между

человеком, стриженным бобриком, и стариком — собирателем песен и певцом. Повествовательная часть включает «вставной рассказ» старика о том, как его дед-ямщик вез гроб с телом Пушкина.

Но этой внешней, событийной стороной и соответствующей последовательностью частей не исчерпываются особенности композиции рассказа. По словам В. В. Виноградова, «в композиции художественного произведения динамически развертывающееся изображение мира раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в «образе автора» и его создающих». Следовательно, от композиции художественного произведения перекидывается мостик к особенностям его языка, которые, в свою очередь, неразрывно связаны с образом автора.

Вслед за В. В. Виноградовым мы понимаем образ автора как словесно-речевую структуру, пронизывающую строй художественного произведения и определяющую взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов, как словесно-речевую структуру, объединяющую «все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразие синтаксического движения».

Рассказ «Колотый сахар» написан от первого лица. Значит, здесь возникает вопрос о соотношении образа автора и образа рассказчика. По мнению В. В. Виноградова, «рассказ, как форма литературно-художественного повествования, реализуется рассказчиком — посредником между автором и миром литературной действительности. Образ рассказчика накладывает отпечаток и на формы изображения персонажей: герои уже не «самораскрываются» в речи, а их речь передается по вкусу рассказчика — в соответствии с его стилем в принципах его монологического воспроизведения». Но это рассуждение касается тех случаев, когда образ рассказчика четко отграничен от образа автора, наделен какими-либо специфическими характерологическими

чертами. Рассказам Паустовского это, как правило, не свойственно. Даже когда писатель ведет рассказ от первого лица (а так построено более половины всех рассказов, помещенных в восьмитомном собрании сочинений писателя), образ рассказчика не обособляется обычно от образа автора. О таких языковых структурах В. В. Виноградов пишет: «Чем меньше в литературном рассказе «социально-экспрессивных» ограничений, чем слабее его «диалектная» замкнутость, т. е. чем сильнее тяготение его к формам общего литературного языка, тем острее выступает в нем момент «писательства». А чем теснее сближение образа рассказчика с образом писателя, тем разностороннее могут быть формы диалога, тем более возможностей для экспрессивной дифференциации речей разных персонажей».

Рассказ «Колотый сахар» по своим главным композиционным и языковым особенностям в основном соответствует этой характеристике, что проявляется уже в первых его фразах:

Северным летом я приехал в городок Вознесенье, на Онежском озере.

Пароход пришел в полночь. Серебряная луна низко висела над озером. Она была ненужной здесь, на Севере, потому что уже давно стояли белые ночи, полные бесцветного блеска. Длинные дни почти ничем не отличались от недолгих ночей: и день и ночь весь этот лесной низкорослый край терялся в сумерках.

Не содержащая диалектизмов и профессионализмов, «общелитературная» лексика этих строк образует словесный ряд, который дает представление о рассказчике как о носителе литературного языка. Синтаксис, логически стройный, тщательно обработанный, не имитирующий устную форму выражения, в известной мере конкретизирует этот образ как образ не столько человека рассказывающего, сколько человека описывающего, пользующегося письменной формой выражения. Но особенно важна для характеристики образа рассказчика точка зрения, система отбора, представления и оценки явлений действительности в рассказе. Что «сереб-

ряная луна низко висела над озером», могут заметить и соответственно выразить многие. Но что *«она была ненужной»*, потому что *«давно стояли белые ночи, полные бесцветного блеска»*, что *«и день и ночь этот лесной низкорослый край терялся в сумерках»*, — это уже наблюдения и выражения человека, не только тонко чувствующего природу, но и искушенного в писательстве.

Следующий композиционный отрезок, насыщенный откровенно изысканными, подчеркнуто «художественными» выражениями, еще более сближает образ рассказчика с образом автора:

Северное лето всегда вызывает тревогу. Оно очень непрочное. Его небогатое тепло может внезапно иссякнуть. Поэтому на Севере начинаешь ценить каждую едва ощутимую струю теплого воздуха, ценить скромное солнце, что превращает озера в зеркала, сияющие тихой водой. Солнце на Севере не светит, а просвечивает как будто через толстое стекло. Кажется, что зима не ушла, а только спряталась в леса, на дно озер, и все еще дышит оттуда запахом снега.

Если в первом композиционном отрезке обозначается место и время действия и намечается общая эмоциональная окраска рассказа в связи с описанием северных белых ночей, то этот отрезок композиционно подготавливает внутреннее движение сюжета. В образах тревожного северного лета, скромного северного солнца, озер-зеркал, сияющих тихой водой, заложены семантические связи с характеристиками персонажей, с раскрытием сложных взаимоотношений между людьми, заложено «распределение света и тени», тепла и холода в последующем повествовании. Образ зимы, которая *«не ушла, а только спряталась»*, предваряет и предопределяет рассказ старика о суровой зимней ночи, когда его дед-ямщик, *«великий певец»*, сорвал голос. В этом отрезке слиты воедино описание и рассуждение. Значения слов образно-обобщенны и многоплановы. Здесь формируется «образно-обобщенный» словесный ряд.

В следующем композиционном отрезке начинается конкретизация места действия, вводятся кон-

кретно-предметные детали, рисующие облик городка Вознесенье летней белой ночью, «образно-обобщенный» словесный ряд сменяется рядом «предметным»:

В садах отцветали березы. Белобрысые босые мальчишки сидели на дощатой пристани и удили корюшку. Все вокруг казалось белым, кроме черных больших поплавков. Мальчишки не спускали с них прищуренных глаз и шепотом просили друг у друга дать покурить.

Далее появляется один из главных персонажей рассказа:

Вместе с мальчишками удил рыбу вихрастый веснушчатый милиционер.

— А ну, давай не курить на пристани! Давай не безобразничать! — покрикивал он изредка, и тотчас же несколько махорочных огоньков падали в белую воду, шипели и гасли.

Ни слова, которыми характеризуются действия милиционера (*удил рыбу, покрикивал*), ни слова, рисующие его внешний облик (*вихрастый, веснушчатый*), не содержат в этом контексте какой-либо прямой оценки — положительной или отрицательной. Также не выявляется положительная или отрицательная окраска словечка *давай*, которое и здесь, и в дальнейшем выступает как характерная черта речи милиционера.

Совершенно иначе представлен другой важный персонаж рассказа:

Я пошел в город искать ночлег. За мной увязался толстый равнодушный человек, стриженный бобриком.

Он ехал на реку Ковжу по лесным делам. Он таскал с собой поседевший портфель со сводками и счетами. Говорил он косноязычно, как бесталанный хозяйственник: «лимитировать расходы на дорогу», «сделать за-съемку», «организовать закуску», «перекрыть нормы по линии лесосплава»...

Небо выцветало от скуки от одного присутствия этого человека.

Это уже открыто оценочный словесный ряд. Наделенный резкой отрицательной экспрессией глагол *увязался* выявляет и усиливает отрицательную экспрессию определений *толстый, равнодушный*. И даже словосочетание *стриженный бобриком* получает осудительную, неодобрительную окраску. Так этот персонаж рассказа и именуется в дальнейшем: *человек, стриженный бобриком*. (Сравним: *удил рыбу вихрастый веснушчатый милиционер — увязался человек, стриженный бобриком*.) В эмоциональном ключе, определенном глаголом *увязался*, развивается прямая отрицательная характеристика этого персонажа: *он таскал портфель, говорил косноязычно, как бесталанный хозяин-стевенник*. Образцы косноязычных высказываний человека, стриженного бобриком, служат, очевидно, главным поводом для обобщающей сентенции рассказчика: *Небо выцветало от скуки от одного присутствия этого человека*. Четко обозначенный эстетический план этой оценки и образно-метафорическая манера ее выражения вновь подчеркивают близость образа рассказчика к образу автора.

Далее рассказчик возвращается к наглядно-предметному описанию ночного северного городка, на первый план вновь выходит «предметный» словесный ряд:

Мы шли по дощатым тротуарам, черемуха цвела в холодных ночных садах, за открытыми окнами горели неяркие лампы.

У калитки бревенчатого дома сидела на скамейке тихая светлоглазая девочка и баюкала тряпичную куклу.

Синтаксическое построение этого отрезка отличается плавностью, уравновешенностью. Количество слов в синтагмах невелико, словорасположение симметрично, без семантических и интонационных сдвигов. Ритм спокойный, размеренный. На 80 слогов приходится 25 ударений, между ударными слогами располагаются 2—3 неударных (только в трех случаях — один неударный слог). Значительно количество и велика стилистическая роль определений (на 10 существительных приходится 9 опреде-

лений). Сказуемые выражены глагольными формами прошедшего времени несовершенного вида в их живописно-изобразительной функции.

После встречи рассказчика с девочкой сюжет переходит с описательно-изобразительного пути на путь повествовательно-событийный. Усиливается динамика развертывания словесных рядов. Активируются формы глаголов прошедшего времени совершенного вида в их аористической, движущей сюжет функции. Возникает диалог (точнее, полилог), и часть форм прошедшего времени совершенного вида перемещается в ремарки рассказчика. Возрастает роль наречий и деепричастий, определяющих глаголы, одновременно несколько ослабляется роль прилагательных и причастий, определяющих существительные:

Я спросил ее, можно ли переночевать в их доме. Она молча кивнула и провела меня по скрипучей крутой лестнице в чистую горницу. Человек, стриженный бобриком, упрямо шел следом.

В горнице вязала за столом старуха в железных очках и сидел, прислонившись к стене, худой пыльный старик с закрытыми глазами.

— Бабушка, — сказала девочка и показала на меня куклой, — вот заезжий просится ночевать.

Старуха встала и поклонилась мне в пояс.

— Ночуй, желанный, — сказала она нараспев. — Ночуй, будь гостем дорогим. Только тесно у нас, не взыщи, — придется на полу постелить.

— На низком уровне, значит, жизнь у вас организована, гражданка, — придиричиво сказал человек, стриженный бобриком.

Тогда старик открыл глаза — они были у него почти белые, как у слепого, — и медленно ответил:

— Такого, как ты, ни сон, ни ум не обогатят. Терпи — притерпишься.

Речевая характеристика человека, стриженного бобриком, была уже при первом знакомстве с ним определена рассказчиком. В первом обмене репликами (как и в дальнейшем) она только подтверждается. Что касается старика и старухи, то в их первых фразах уже заметны контуры специфичес-

кого речевого рисунка. (Речевая характеристика девочки не развивается — у нее в рассказе только одна реплика.)

Выше уже приводилось суждение В. В. Виноградова, что, чем теснее сближение образа рассказчика с образом автора, тем разностороннее могут быть формы диалога, тем сильнее может быть дифференциация языка персонажей. Но вместе с тем особенности языка рассказчика не должны вступать в противоречие с особенностями языка персонажей, иначе будет нарушена целостность художественного и языкового строя рассказа. Это в данном конкретном случае нельзя полностью отнести к речевой характеристике человека, стриженного бобриком, резкое обособление которой представляет собой вполне сознательный художественный прием. Впрочем, и это обособление не выходит за определенные пределы. Что же касается отношений языка рассказчика к языку других персонажей рассказа «Колотый сахар», то они вполне гармоничны.

Речевые характеристики старухи и особенно старика построены не на диалектно-характерологических, а на семантико-стилистических особенностях, хотя некоторые характерологические сигналы вводятся в их речь. У старухи это прежде всего словечко *желанный*, а также *будь гостем дорогим, не взыщи, батюшка*. Очень важны постоянные указания рассказчика, что она говорит *нараспев, певуче*. В речи старика, которой отводится в рассказе весьма значительная роль, характерологических «сигналов», естественно, больше: *нынче, не для тебя писаны, милый человек, докука, родимый, завсегда, не нынче-завтра, даден, гуторили* (эстетическая оправданность этого слова в речи старика вызывает сомнение), *промеж людей, сердешный мой* и др. Но все же в репликах и сказе старика нет той густой диалектной окраски, которая есть, например, в диалоге отца Вани Зубова и деда Гундосого из другого рассказа Паустовского — «Австралиец со станции Пилево». Уже в первой реплике, носящей афористический характер и содержащей уничтожающую оценку человека, стриженного бобриком, старик предстает как носитель народной мудрости, народного поэтического начала. И в даль-

нейшем речевая характеристика старика развивается не по линии концентрации диалектно и социально специфических элементов, а по линии отражения фольклорно-афористических, народно-эпических и народно-песенных образов и языковых средств, образующих особый словесный ряд.

Человек, стриженный бобриком, в приведенном диалоге подает свою реплику, конечно, не подозревая о возникающей игре слов (*...придется на полу постелить. — На низком уровне, значит, жизнь у вас организована...*). Но старик сразу улавливает возникшие словесные и смысловые связи и противоречия: *Такого, как ты, ни сон* (не только на полу, но и в любых других условиях), *ни ум* (отсутствие которого у человека, стриженного бобриком, обнаружилось в высказывании об организации жизни на низком уровне) *не обогатят*. Старик не принимает и отвергает не только манеру выражения человека, стриженного бобриком, но и его образ мыслей, его отношение к людям, к природе, ко всему окружающему. Реплика старика обозначает начало открытого сюжетного конфликта.

После этой реплики убыстряется развитие событий. Повествование объективируется и драматизируется. Основная идейная нагрузка ложится на диалог. Описания природы уступают место раскрытию взаимоотношений между людьми. Соответственно прилагательные и причастия уступают ведущую изобразительную и выразительную роль глаголам и наречиям.

Образ рассказчика временно отходит на второй план. Исчезает местоимение 1-го лица. Точка видения рассказчика обнаруживается только в полном отсутствии каких-либо указаний на то, что думают или чувствуют персонажи во время изображаемой сцены. Все их внутренние движения передаются только через реплики и внешние проявления, «жесты». В рассказе сообщается только то, что мог непосредственно наблюдать — слышать и видеть — рассказчик:

— Имей в виду, гражданин, — сказал человек, стриженный бобриком, — с кем разговариваешь! Должно в милиции не сидел!

Старик молчал.

— Ох, батюшка,— жалобно пропела старуха,— не обижайся на странника! Бездомный он, бродячий старик, чего с него спрашивать?

Человек, стриженный бобриком, оживился. Глаза его сделались сверлящими и свинцовыми. Он тяжело хлопнул портфелем по столу.

— Безусловно чуждый старик,— сказал он с торжеством.— Надо соображать, кого в дом пускаете. Может, он беглец из концлагеря или подпольный монах? Сейчас мы выясним его личность. Как тебя звать? Откуда родом?

Старик усмехнулся. Девочка уронила куклу, и губы у нее задрожали.

— Родом я отовсюду,— ответил спокойно старик.— Нигде нету для меня чужбины. А зовут меня Александр.

— Чем занимаешься?

— Сеятель я и собиратель,— так же спокойно ответил старик.— В юности хлеб сеял и хлеб собирал, нынче сею доброе слово и собираю иные чудесные слова. Только неграмотен я — вот и приходится все на слух принимать, на память свою полагаться.

Человек, стриженный бобриком, озадаченно помолчал.

— Документы есть?

— Есть-то есть, только не для тебя они писаны, милый человек. Документы у меня дорогие.

— Ну,— сказал человек, стриженный бобриком,— мы найдем того, для кого они писаны.

И он ушел, хлопнув дверью.

— Сырой человек, неспелый,— сказал, помолчав, старик.— От таких бывает в жизни одна суета.

В диалоге старика и человека, стриженного бобриком, противопоставляются не только различные манеры выражения, но, главное, различные планы содержания, различные планы восприятия и осмысления мира, что реализуется в противопоставлении словесных рядов, связанных с образами этих персонажей. Человек, стриженный бобриком, конечно, знает значения таких слов, как *сеятель*, *собиратель*, *хлеб*, *слово*, но он не в состоянии понять прозрачного иносказания старика (*озадаченно помолчал*). Контраст в лексическом наполнении, син-

таксической организации и интонационном рисунке реплик этих персонажей очевиден. Сложнее отношение языка старика к языку рассказчика. Объединяет их поэтическая образность, обобщенность и многоплановость значений слов, соразмерность и симметричность синтаксической организации фразы. Язык старика не контрастирует с языком рассказчика. Но и не сливается с ним. И главное здесь, конечно, не в тех внешних характерологических «сигналах», о которых говорилось выше. Можно проследить и внутренние, на первый взгляд не столь заметные различия, которые обнаруживаются в уже приведенных отрывках и в продолжении рассказа.

Например, в синтаксическом строе реплик старика симметричность построения синтагм сочетается со сдвигами порядка слов в сторону «разговорности»: *Сеятель я и собиратель* (ср.: *Я — собиратель и сеятель*); *В юности хлеб сеял и хлеб собирал* (ср.: *В юности сеял и собирал хлеб*); *на слух принимать, на память свою полагаться* (ср.: *принимать на слух, полагаться на свою память*). Количественное соотношение ударных и неударных слогов в приведенных репликах старика почти такое же, как у рассказчика в отрывке *Мы шли по дощатым тротуарам...* (ударных слогов в репликах старика чуть больше), но у рассказчика синтагмы начинаются с безударных слогов, у старика в большинстве случаев — с ударных: *Родом я...*; *Сеятель я...*; *В юности...*; *нынче сею...*; *Только неграмотен я...*. Сдвиги порядка слов и различия в расположении ударных слогов в синтагмах создают специфический интонационный рисунок речи старика сравнительно с речью рассказчика.

Однако важнее образно-семантические различия словесных рядов, раскрывающих образы рассказчика и старика. Если в повествовании рассказчика образность основана на сопоставлении явлений природы и переход этой образности в план отношений между людьми явно не обозначен, то образность и символика речи старика открыто обращена к людям, к их жизни и основана на жизненном опыте народа. Параллельно образно-тематическому словесному ряду рассказчика (*северное лето; белые но-*

чи; озера-зеркала, сияющие тихой водой; небогатое тепло; затаившаяся зима) с появлением в рассказе старика начинает формироваться и развиваться и другой образно-тематический словесный ряд (*хлеб; жизнь; чудесные слова; песня; ласковость людская*).

Это проявление организующей роли образа автора, проявление нетождественности образа автора и образа рассказчика.

В приведенном выше диалоге человек, стриженный бобриком, употребляет местоимение *мы*: *мы выясним...; мы найдем...* Это *мы* многозначительно. Человек, стриженный бобриком, пытается объединить себя с рассказчиком и более того — представить себя выразителем общего мнения. Дальнейший ход событий опровергает его иллюзии.

Реплика старика, которой замыкается диалог, развивает отрицательную характеристику человека, стриженного бобриком. Если первая оценка касалась только качеств самого «бесталанного хозяйственника», то вторая оценка уже определяет роль подобных людей в отношении к другим людям: *От таких бывает в жизни одна суета*.

После упоминания о «суете» сюжетное время могло бы свободно переместиться к началу этой неизбежной теперь «суеты». Но здесь опять выступает на первый план рассказчик. Он ведет повествование, следуя за реальным течением времени:

Старуха поставила самовар. Она певуче сокрушалась, что нету у нее в доме ни кусочка сахара: забыла купить. Самовар ей жалобно подпевал. Девочка постелила на стол чистую суровую скатерть. От скатерти пахло ржаным хлебом.

Рассказчик не комментирует происшедших событий, ничем не обнаруживает своего отношения к ним. Но в отрывке есть две очень важные детали: *нету у нее в доме ни кусочка сахара и от скатерти пахло ржаным хлебом*. Первая деталь — ключевая для последующего движения образов, для раскрытия характеров персонажей. Значение же второй детали проясняется из сопоставления: *В юности хлеб сеял и хлеб собирал. — От скатер-*

ти пахло ржаным хлебом. Упоминанием о запахе ржаного хлеба намечаются ассоциативные связи между образно-тематическим словесным рядом рассказчика и образно-тематическим словесным рядом старика. Но эти связи не получают немедленного развития. Наоборот, повествование целиком переходит в сферу образа рассказчика:

За открытым окном блистала звезда. Она была туманной, очень большой, и странным казалось ее одиночество на громадном зеленеющем небе.

Ночное чаепитие меня не удивило, — давно я заметил, что северным летом люди долго не спят. И сейчас за окном, у калитки соседнего дома, стояли две девушки и, обнявшись, смотрели на тусклое озеро. Как всегда бывает белой ночью, лица девушек казались бледными от волнения, печальными и красивыми.

— Ленинградские это комсомолки, — сказала старуха. — Дочери капитанов. На лето всегда приезжают.

Большая туманная звезда, тусклое озеро, лица девушек, которые казались бледными, печальными и красивыми, — все эти образы уводят читателя назад к началу рассказа, они далеки от только что происшедших событий. И размышления рассказчика касаются не конфликта старика и человека, стриженного бобриком, а ночного чаепития. Возвращение к прерванной уходом человека, стриженного бобриком, сюжетной линии происходит через сферу образа старика:

Старик сидел с закрытыми глазами и молчал, как будто прислушивался. Потом он открыл глаза и вздохнул.

— Ведет! — сказал он горестно. — Прости, бабушка, меня, дурака, за доuku.

Затем через сферу образа рассказчика повествование вновь драматизируется и переходит в диалог:

Лестница скрипела. По ней тяжело подымались люди. Без стука вошел человек, стриженный бобриком. За ним шел вихрастый озабоченный милиционер — тот, что удил рыбу на пристани. Человек, стриженный бобриком, кивнул на старика.

— А ну, давай, дед,— сурово сказал милиционер,— давай выясняй свою личность! Налаживай документы!

— Личность моя простая,— ответил старик,— только рассказывать долго. Садись, слушай.

— Ты поскорей! — сказал милиционер.— Сидеть мне некогда, надо тебя в отделение представить.

— В отделение, родимый, мы завсегда с тобой успеем, в отделении разговор короткий, не с кем душу отвести. Мне седьмой десяток пошел, помру я не нынче-завтра на чужом дворе. Значит, должен ты меня вытерпеть.

— Ну, давай,— согласился милиционер.— Только не путай!

Образ вихрастого милиционера пока не проясняется. Как и в начале рассказа, слова, которыми характеризуется милиционер (*озабоченный, сурово сказал*), и слова самого милиционера ни в семантическом, ни в экспрессивном плане не имеют прямой, открытой положительной или отрицательной окраски. Потенциально они могут получить и тот и другой смысл.

Старик начинает свой сказ:

— Зачем путать! Жизнь моя чистая, ее не запутаешь. Все мы, Федосьевы, были со стародавних времен ямщики да певуны. Дед мой Прохор был великий певец, по всему тракту от Пскова до Новгорода голос свой пропел, проплакал. Голос беречь надо, он не зря человеку даден, и дед мой берег, да не уберег — сорвался. Может, знаешь иль нет, жил у нас в Псковской губернии знаменитый земляк Александр Сергеевич, поэт Пушкин.

Милиционер ухмыльнулся:

— Еще бы не знать-то!

Словечко *ухмыльнулся* достаточно экспрессивно, однако и оно (как и реплика самого милиционера) не направлено в сторону положительной или отрицательной оценки. Старик продолжает:

— Из-за него дед голос свой и сорвал. Встретились они на ярмарке, в Святогорском монастыре. Дед пел. Пушкин слушал. Потом пошли они в питейное заведение и просидели до ночи. Об чем гуторили, никому не



Тайный увоз тела А. С. Пушкина из Петербурга.

Картина художника А. А. Наумова. 1894 г.

известно, только дед вернулся веселый, как хмельной, хоть вина почти и не пил. Говорил потом бабке: «От слов и от смеха его я захмелел, Настюшка, — такой красоты слова — лучше всякой моей песни». Была у деда одна песня, очень ее Пушкин уважал.

Старик помолчал и вдруг запел звенящим томительным голосом:

Эх, по белым полям, по широким
Наши слезы снежком замело!

Девушки подошли к окну и, обнявшись, слушали. Милиционер осторожно сел на скамью.

Изображением реакции на рассказ и песню старика начинается, наконец, раскрытие положительных качеств милиционера.

— Да, — вздохнул старик, — многие времена прошли, умер дед столетним стариком и песню ту велел петь своим сыновьям и внукам. Однако не про то я го-

ворю. Раз зимой будят деда ночью, стучат в оконце, велят запрягать по спешной казенной надобности. Вызвонят тесаками. Ну, думает, опять везти каторжан. Однако нет никаких арестантов, а на санях черный гроб лежит, веревками увязан. Кого же это, думает, и в могилу, страдальца, в оковах везут, кого ж это царь и после смерти боится? Подошел к гробу, смахнул рукавицей снег с черной крышки и спрашивает жандарм: «Кого повезем?» — «Пушкина, — говорит жандарм. — Убили его в Петербурге». Дед отступил на шаг, скинул шапку и поклонился гробу в пояс. «Ты, что ж, знаком ему, что ли?» — спрашивает жандарм. «Песни я ему пел». — «Ну, так теперь петь не будешь!» Ночь была тяжкая, крепкая, дыхание в груди замерзало. Подвязал дед бубенцы, чтоб не гремели, сел на облучок, поехал. Тихо кругом, только полозья свистят да слышно, как тесаки стучат и стучат о гроб глухим стуком. Накипело у деда на сердце, от слез заболели глаза, собрал он весь свой голос и запел:

Эх, по белым полям, по широким...

Жандарм его бьет ножнами в спину, а дед не слышит, поет. Вернулся домой, лег, молчит: голос на морозе застудил. С той поры до самой смерти говорил шепотом, одним шепотом.

— От сердца, значит, пел, — пробормотал, сокрушаясь, милиционер.

Тем, что в ремарке употреблено слово *пробормотал* (а не *сказал*), к тому же пробормотал, *сокрушаясь*, подчеркнуто волнение милиционера, его сопричастность услышанному и сочувствие старику. Образ милиционера проясняется, определяется его противопоставленность образу человека, стриженного бобриком.

В сказе старика сравнительно с его афористически построенными репликами усилена имитация устного повествования. Сюжетная линия свободно смещается, и столь же свободно восстанавливается ее первоначальное направление (*Однако не про то я говорю*). Синтаксис «уплотняется». Синтагмы несколько укорачиваются, активизируются бессоюз-

ные и присоединительные связи между ними. Возрастает число ударных слогов по отношению к неударным, порой даже возникают скопления ударных слогов: *Дед мой Прохор.... Дед пел. Пушкин слушал.*

Хотя выразительная и изобразительная роль глаголов существенна и в повествовании рассказчика (кроме уже отмеченных случаев, можно указать, например, такие выражения: *весь этот лесной низкорослый край терялся в сумерках; Солнце на Севере не светит, а просвечивает как будто через толстое стекло; Блестала звезда и др.*), в сказе старика она значительно весомее, важнее. Наглядно-экспрессивное представление прошедших действий достигается употреблением форм «настоящего исторического», которые чередуются с формами прошедшего времени: *Вышел дед с крыльца, видит — полно жандармов, ходят, звенят тесаками и т. д.* Особенно полно выявляется богатство выразительных возможностей глагольных форм при чередовании в одном ряду различных временных форм и значений: *Вернулся домой, лег* (прошедшее совершенное в аористическом значении), *молчит* («настоящее историческое»); *голос на морозе застыл* (прошедшее совершенное в перфектном значении). *С той поры до самой смерти говорил* (прошедшее несовершенное в имперфектном, определительно-характеризующем значении) *сипло...*

Насыщенность сказа старика глаголами определяет нарастание экспрессии повествования. Важным выразительным средством выступает и ритмическая организация текста. В наиболее драматическом месте она сочетается со звукописью и подчеркивает напряженность ситуации: *Тихо кругом, только полосья свистят да слышно, как тесаки стучат и стучат о гроб глухим стуком. Накипело у деда на сердце...*

Выше уже говорилось, что упоминание в описании северного лета зимы, которая «не ушла, а только спряталась», содержит намек на иные картины, иные события, иные коллизии, чем те, которые непосредственно проходят перед глазами рассказчика. Действие «основного» рассказа разворачивается летней белой ночью, а действие «рассказа в расска-

зе» — ночью зимней. В повествовании рассказчика господствует эмоциональный тон, определяемый такими выражениями, как *белые ночи, полные бесцветного блеска, звезда... была туманной, в легком ночном сумраке и т. п.* Эмоциональный тон сказа старика соответствует выражению *Ночь была тяжкая, крепкая...* Здесь формулировка В. В. Виноградова «распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств», которую ученый употребляет в обобщенно-метафорическом смысле, приобретает вполне конкретный характер.

Интересно отметить, что эмоциональное воздействие повествования рассказчика связано прежде всего со зрительными образами летней северной ночи, находящими выражение в «цветовом» (а применительно к данному случаю точнее будет сказать «бесцветном») словесном ряду. Господствует белый цвет: *все вокруг казалось белым — белые ночи, белая вода, платья белели, черемуха цвела (цвет черемухи белый).* Вокруг этой зрительной доминанты объединяются и такие эпитеты, как *бесцветный блеск, серебряная луна, тусклая луна, тусклое озеро, тусклый туман, бледные лица, неяркое лето, неяркие лампы;* примыкают к этому ряду эпитеты *белобрысые мальчишки, светлоглазая девочка, светлоглазые дети.* Антонимичны указанным эпитеты *черные поплавки, темный круг.* Вся гамма, по существу, «черно-белая». «Цветной» эпитет только один: *на громадном зеленеющем небе.* Слов, обозначающих звучание, т. е. образующих «звуковой» словесный ряд, в повествовании рассказчика немного. Если не считать ремарок, вводящих речь персонажей, то можно указать такие примеры: *(махорочные огоньки) шипели и гасли; по скрипучей крутой лестнице; хлопнув дверью; самовар ей жалобно подпевал; лестница скрипела; запел звенящим томительным голосом; крикнула ночная птица.*

В сказе старика рисунок также «черно-белый». Противопоставление здесь проще и контрастнее: *черный гроб — (белый) снег.* «Звуковой» словесный ряд более значителен, чем в повествовании рассказчика: *голос свой пропел, проплакал; Дед пел. Пушкин слушал; стучат в оконце; звенят тесаками; говорил сипло, одним шепотом.* Ритмизация текс-

та и звукопись, уже отмеченные в наиболее напряженном месте сказа, естественно сочетаются с концентрацией слов, обозначающих звучание: *полозья свистят... тесаки стучат и стучат о гроб глухим стуком... собрал он весь свой голос и запел.*

После окончания сказа старика напряженность сюжетной ситуации спадает, действие движется к развязке, но продолжается углубление характеристик персонажей:

— Все, родимый, надо от сердца делать,— сказал старик.— А ты ко мне пристаешь, кто я да что. Песни я пою. Такое мое занятие. Хожу промеж людей и пою. Где какую новую песню услышу — запоминаю. К примеру, слово ты сказал — это одно, а слово это самое ты пропел — выходит, сердешный мой, другое,— оно долго в сердце дрожит. Песенную силу беречь надо. Какой народ петь не любит — плевый тот народ, нету у него правильного жизненного понятия. А об документе ты не тревожься, документ я тебе покажу.

Старик вытащил трясущимися руками из-за пазухи серую ладанку и достал оттуда бумажку.

— На, читай!

— Зачем мне читать! — обиделся милиционер.— Мне ее читать нет теперь надобности. Я тебя и так вижу. Сиди, дедушка, отдыхай. А вы, гражданин,— милиционер обернулся к человеку, стриженному бобриком,— лучше шли бы ночевать в дом колхозника, там вам способнее. Идемте, я вас доведу.

Тирада старика несколько длинновата, но в ней содержится очень выразительный образ: *а слово это самое ты пропел... оно долго в сердце дрожит.*

Милиционер, который понял и оценил старика, называет его теперь не дедом, а *дедушкой*. Отношение к человеку, стриженному бобриком, подчеркнуто обращением *гражданин* (вспомним, что так в начале рассказа человек, стриженный бобриком, обратился к старику).

Вновь выступает на первый план рассказчик:

Они вышли. Я взял бумажку у старика и прочел:

«Дано это удостоверение Александру Федосьеву в том, что он является собирателем народных песен

и сказок и получает за это пенсию от правительства Карельской республики. Всем местным властям предлагается оказывать ему всяческую помощь».

— Эх, горе! — сказал старик. — Нету хуже, когда у человека душа сухая. Вянет от таких жизнь, как трава от осенней росы.

Третья, заключительная оценка стариком человека, стриженного бобриком, образна, как и оценка, высказанная рассказчиком. Сравним: *Небо выцветало от скуки от одного присутствия этого человека. — Вянет от таких жизнь, как трава от осенней росы.* Метафора рассказчика изысканна и убийственна своим сарказмом, однако содержащееся в ней осуждение односторонне, оно основано главным образом на эстетическом неприятии человека, стриженного бобриком. Метафора старика, хотя и стилизована «под фольклор», также литературно изящна, но содержание ее и шире, и глубже, и многоплановее, осуждение человека, стриженного бобриком, суровее, непримиримее, чем в высказывании рассказчика.

И если словесная форма высказывания рассказчика, как об этом говорилось выше, указывает на близость образа рассказчика к образу автора, то при сопоставлении оценок рассказчика и старика обнаруживается и расхождение, разделение и даже некоторое противопоставление образов рассказчика и автора. Попробуем пояснить эту двойственность взаимоотношений образа рассказчика и образа автора. Близость этих образов состоит в том, что по особенностям видения окружающей действительности и по особенностям языкового выражения этого видения рассказчик предстает как путешествующий писатель и может быть даже именно как К. Г. Паустовский. (Здесь уместно вспомнить, что автор может сделать рассказчиком кого угодно, в том числе и себя самого — см. § 150.) Но эта сторона дела не может полностью определять весь композиционно-художественный строй произведения. Образ рассказчика всегда остается «речевым порождением» автора. Если под образом автора мы понимаем весь словесно выраженный смысловой строй произведения, то образ рассказчика во всех

случаях относится к образу автора как частное к общему.

При всей своей значимости образ рассказчика несет на себе лишь часть идейной и художественной нагрузки, другая часть приходится на долю образов персонажей. А в единое целое все объединяется образом автора. Образ рассказчика, как бы он ни сближался с образом автора, не может полностью выполнить эту объединяющую функцию.

После ухода милиционера и человека, стриженного бобриком, возобновляется чаепитие. Повествование продолжается в рамках наблюдений рассказчика:

Мы пили чай. Девушки, обнявшись, ушли к озеру, и в легком ночном сумраке белели их простые ситцевые платья. Тусклая луна опускалась в воду, и в саду среди берез печально крикнула ночная птица.

Светлоглазая девочка вышла на улицу и снова сидела у калитки и баюкала тряпичную куклу. Я видел ее из окна.

Последняя фраза очень важна, она еще раз подчеркивает, что рассказчик непосредственно наблюдает все происходящее.

К ней подошел вихрастый милиционер и сунул ей в руку сверток с сахаром и баранки.

— Давай отнеси дедушке, — сказал он и густо покраснел. — Скажи, гостинец. Мне самому некогда, надо на пост становиться.

Он быстро ушел.

Образ милиционера раскрывается полностью. Этот человек не только чувствует и понимает «доброе слово», но и творит добро. Рассказчик подчеркнул, что милиционер *сунул сверток, густо покраснел, быстро ушел*. Это свидетельства скромности, застенчивости. От эпизода со свертком, изображенного в его конкретной реальности, протягивается нить к образно-обобщающим суждениям рассказчика в начале рассказа: *на Севере начинаешь ценить каждую едва ощутимую струю теплого воздуха, ценить скромное солнце, что превращает*

озера в зеркала, сияющие тихой водой. Другая нить естественно ведет к образу старика, к теме жизни, людской доброты, искренности, побуждающей все от сердца делать.

Девочка принесла сверток с колотым сахаром и банки. Старик засмеялся.

— Жил бы я,— сказал он, вытирая слезящиеся глаза,— еще долгое время. Жалко помирать, уходить от ласковости людской, и-и-и как жалко! Как гляну на леса, на светлую воду, на ребят да на травы — просто силы нет помирать.

— А ты живи, желанный,— сказала старуха.— У тебя легкая жизнь, простая, таким только и жить.

В заключительной реплике старика рядом с темой жизни, темой *ласковости людской* возникает тема вечно прекрасной природы (образно-тематический словесный ряд рассказчика). А рассказчик, заключая свое повествование, сравнивает северное лето со светлоглазыми детьми — символом вечного продолжения жизни. Так сближаются образно-тематические словесные ряды природы и жизни, северного лета и ласковости людской, замыкаются сюжетные линии рассказа, в чем с очевидностью проявляется организующая роль образа автора:

Днем я уехал из Вознесенья в Вытегру. Маленький пароход «Свирь» шел по каналу, задевая бортами за плакун-траву, разросшуюся по берегам.

Городок уходил в солнечный тусклый туман, в тишину и даль летнего дня, и низкорослые леса уже охватывали нас темным кругом. Северное лето стояло во круг — неяркое, застенчивое, как светлоглазые здешние дети.

Побеждает ласковость людская, светлое начало, пусть неяркое и застенчивое. Идея привлекательная, но, казалось бы, довольно банальная. Однако воплощенная в живых, впечатляющих образах людей и природы, понять и осмыслить которые во всей полноте помогает лингвостилистический анализ, она перестает быть абстракцией и предстает как естественный вывод из жизненного случая, конкретного события. А в год, когда появился рас-

сказ (1938), идея торжества людской доброты, человечности, проявляющейся в самых простых и вроде бы малозначительных поступках (сахар и баранки, подаренные милиционером старику), имела значение особенное...

§ 181. Стихотворение А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора!..» (пример лингвостилистического анализа художественного стихотворного текста). Прежде всего оговоримся, что мы опускаем стиховедческий подход к этому тексту и оставляем только подход лингвостилистический. Это, конечно, очень большая условность, но ее можно допустить в соответствии с тем, что мы ведем речь именно о лингвостилистическом анализе.

Очевидно, что разбор короткого лирического стихотворения может строиться иначе, чем разбор рассказа. Попробуем оттолкнуться от восторженной, но вместе с тем научно точной оценки Н. В. Гоголем стихотворений Пушкина: «В маленьких своих сочинениях, этой прелестной антологии, Пушкин разносторонен необыкновенно и является еще обширнее, виднее, нежели в поэмах. <...> Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия: никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Слова Гоголя относятся к 1832 г. Позже Пушкин создал новые блестящие образцы лирической поэзии. Среди них приведенное стихотворение:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить... И глядь — как раз — умрем.

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

В этом стихотворении, кроме всех качеств, отмеченных Гоголем, ясно выступает и еще одно, очень характерное для языка не только повествовательных, но и лирических произведений Пушкина, особенно 30-х гг., качество. Это широта охвата и вовлечения в язык художественного произведения различных словесных рядов, различных способов выражения, различных стилей. В двух четверостишиях стихотворения «Пора, мой друг, пора!..» можно увидеть отражение по крайней мере четырех словесных рядов (конечно, очень коротких, потому что коротко само стихотворение): «традиционно-элегического» (*покою сердце просит, летят за днями дни, завидная мечтается мне доля*), «метафизического», т. е. свойственного философскому языку, языку науки (*частичку бытия, предполагаем жить*), разговорно-бытового (*мы с тобой, и глядь — как раз — умрем*; здесь и синтаксис разговорный) и книжно-возвышенного (*замыслил, обитель дальную*). Ряды эти переплетаются между собой. *Частичку бытия* — здесь уменьшительная разговорная форма входит в «метафизическое» словосочетание. *Обитель* — старинное книжное слово, но словосочетание *обитель чистых нег* можно оценить как «традиционно-элегическое». При всем том такой сплав различных компонентов настолько естествен, органичен, что без специального анализа вообще незаметен.

В примечаниях к изданиям сочинений Пушкина можно прочесть, что стихотворение «Пора, мой друг, пора!..» обращено к жене и является выражением настойчивых стремлений Пушкина выйти в отставку и вырваться из Петербурга. Указывается также, что стихотворение представляет собой «необработанный отрывок», приводится сохранившийся в рукописи план продолжения:

«Юность не имеет нужды в at home, зрелый возраст ужасается своего уединения. Блажен, кто находит подругу — тогда удались он *домой*.

О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги: труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть».

Все это, конечно, важно для исследования творческого процесса. И другие стихотворения Пушкина

имеют биографическую основу. Некоторые не были опубликованы при жизни поэта и могут считаться «необработанными», незаконченными. Но ставшие со временем достоянием читателей такие произведения входят в общий контекст творчества писателя. Знание конкретных обстоятельств создания литературного текста помогает его пониманию и оценке, но не может ни прибавить, ни убавить его художественных достоинств. А именно они определяют, что перед нами — «необработанный отрывок» или целостное и глубокое по выраженной мысли и чувству, совершенное по «соразмерности и сообразности» стилевых ресурсов, многоплановое по кругу вызываемых представлений и ассоциаций произведение.

Исследователи не раз отмечали, что в поэзии Пушкина даже при переносном употреблении слова не утрачивается полностью его основное, «вещественное» значение. Но при этом уже давно замечено, что «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле» (Г. О. Винокур). Н. В. Гоголь писал, что у Пушкина в каждом слове «бездна пространства», которая возникает потому, что «слова так точны, что обозначают все». Мысль на первый взгляд парадоксальная, но только на первый взгляд. В языке художественного произведения точное слово — это не только слово, точно обозначающее предмет, явление, действие, признак, но и слово, точно выбранное для выражения художественного замысла автора. В «точном слове» отражаются все связи, которые присущи обозначенному словом явлению в реальной действительности, и все связи, которые присущи слову как таковому в традиции его разговорного и литературного употребления. Так в слове сосредоточивается художественная обобщенность, которую Гоголь назвал «бездной пространства».

В языке много слов многозначных. Многозначность языковых средств — важное для художественного творчества обстоятельство. Многозначность может быть специально четко устранена контекстом, общим смыслом высказывания, может быть специально подчеркнута, а может быть и не устра-

нена, и не подчеркнута, но углублена теми связями, которые имеет слово с другими словами в том же произведении и других произведениях того же автора (а иногда и других авторов).

В языковой композиции стихотворения «Пора, мой друг, пора!...» существенную роль играют «ключевые» слова: *покой, воля, счастье, побег, обитель дальная*. Можно, конечно, опираясь на процитированный выше комментарий, истолковать все очень конкретно: жизнь такая, что счастья не дождешься, найти бы покой от петербургской суеты, забот и волнений, вырваться на волю из-под царской опеки, уехать (*побег*) в деревню (*обитель дальную*). Но очень уж ущербно такое толкование.

В русском языке слово *покой* многозначно. Это и состояние, противоположное движению, неподвижность, это и душевное равновесие, спокойствие, это и «вечный покой», смерть. По мнению авторов комментария, в стихотворении реализовано второе значение. Но разве не присутствует и даже не выходит ли на первый план третье значение, тем более что смерть упомянута: *...как раз — умрем* (и в плане продолжения есть упоминание о смерти).

Многозначно и важное для стихотворения слово *воля*: это и способность добиваться цели (*сила воли*), это и желание, требование (*сделать по своей воле*), это и власть, право распоряжаться (*родительская воля, господская воля*), это и свобода. В «Словаре языка Пушкина» примером *На свете счастья нет, но есть покой и воля* проиллюстрировано как раз значение «свобода». Но разве отголосков других значений здесь нет? И слово *свобода* многозначно, и в понятии свободы может заключаться различный смысл. К тому же Пушкин *покой* и *волю* соотнес со *счастьем*. Это и слову *счастье* придает дополнительные смысловые и эмоциональные оттенки.

Нельзя пройти мимо того факта, что соотнесение важнейших для духовного мира человека понятий *покой, воля (вольность)* и *счастье* в стихотворении «Пора, мой друг, пора!...» появляется у Пушкина не впервые. В восьмой главе «Евгения Онегина», в письме Онегина, читаем:

Я думал: вольность и покой
Замена счастьем. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!

Здесь на первом месте — счастье. Вольность и покой не могут его заменить. А в стихотворении отношения иные: на свете счастья нет, однако вместо него человеку могут быть даны покой и воля. Но какой покой и какая воля? Слова эти, по выражению Гоголя, необъятны, как поэт. А. А. Блок так истолковал пушкинское «покой и воля»: «Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл».

В 1829 г. Пушкин написал замечательное стихотворение, к тексту которого мы уже обращались, «Монастырь на Казбеке»:

Высоко над семьею гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.

Далекий, возжеленный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!..

Во время написания стихотворения «Монастырь на Казбеке» обстоятельства жизни Пушкина были иные, чем во время создания стихотворения «Пора, мой друг, пора!..», но как сходны и как дополняют друг друга философские раздумья поэта в этих стихотворениях! Сопоставим: *Далекий, возжеленный брег, в заоблачную келью — в обитель дальнюю; подняться, скрыться — побег; к вольной вышине — воля.*

В стихотворении «Монастырь на Казбеке» не только приведенные выше слова и выражения,

но и такие, как *вечными лучами, в небе реющий ковчег*, сказав *прости ущелью*, не замыкаются в своем буквальном смысле, приобретают не просто переносное, но символическое значение. Все смысловые и эмоциональные линии этого стихотворения сходятся в выражении *В соседство Бога*. В нашем литературоведении долгое время недостаточно внимания уделялось нравственной, духовной, а тем более религиозной стороне творчества писателей-классиков. Иногда их вообще представляли безбожниками. Сейчас мы, пожалуй, ударились в другую крайность. Однако несомненно, что нельзя проходить мимо религиозных мотивов в творчестве великих создателей нашей словесности или пытаться придать этим мотивам приземленное, бытовое звучание.

Религиозный философ, правовед и публицист И. А. Ильин (1882—1954; в 1922 г. был выслан за границу) в статье «О “Богомолье” И. С. Шмелева» писал: «Нам нельзя не странствовать по России: не потому, что мы «кочевники» и что оседлость нам «не дается»; а потому, что сама Россия требует, чтобы мы обозрели ее, и ее чудеса, и красоты, и через это постигали ее единство, ее единый лик, ее органическую цельность; и более того: чтобы мы научились, созерцая ее, *видеть Бога* — и в ее природе, и в ее истории, и в осевших гнездах ее праведности (от Киевской Лавры до Китежа, от Соловков до гор Кавказа). Об этом-то богомолнии вздыхал Пушкин».

И далее Ильин цитирует вторую строфу стихотворения «Монастырь на Казбеке» и сразу после этих строк пишет:

«И сама смерть не предносилась ли ему в образе бегства от суеты в блаженную обитель:

Давно завидная мечтается мне доля,
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег...?»

Как видим, А. А. Блок и И. А. Ильин делают разные акценты в толковании стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора!..». Это и естественно: один судит как поэт, другой — как религиозный

философ, для одного на первом плане проблемы творчества, для другого — проблемы русской духовности, веры, жизни и смерти. В том-то и дело, что в истинно художественном произведении большого мастера каждый найдет близкие ему мысли и чувства. Догматическое, одностороннее и однозначное толкование противопоказано поэзии.

В добавление к уже сказанному о стихотворении «Пора, мой друг, пора!..» обратим внимание на обращение, которым это стихотворение начинается. В нем нет никаких указаний на то, что оно относится к жене. Правда, Пушкин нередко обращение *мой друг* адресует в стихах женщинам. Но оно может быть адресовано и мужчине. «Словарь языка Пушкина» указывает, что двукратное повторение слова *пора* употребляется поэтом в восклицательных предложениях, выражающих настойчивое напоминание о приходе, наступлении какого-нибудь времени. Не имея в таком употреблении непосредственных грамматических связей с другими словами (ср.: *пора ехать, мне пора* и т. п.), *пора* обретает многогранность значения, и в этом слове возникает «бездна пространства».

Как видно, даже самый краткий лингвостилистический анализ стихотворения «Пора, мой друг, пора!..» показывает, что его содержание выходит далеко за рамки фактов биографии поэта. Перед нами образец философской лирики, в котором не высказываются назидательные суждения, но открываются глубина, сложность, многоплановость и взаимосвязанность понятий жизни, смерти, покоя, воли, счастья.

Вопросы и задания

1. Что понимается под структурой текста? Каковы различные толкования этого понятия?
2. Какие категории необходимо учитывать при анализе структуры текста?
3. Какие перестановки могли бы вы сделать в схеме структуры текста, приведенной в § 176?
4. В чем заключается предмет лингвостилистического анализа текста?

5. Назовите два главных пути лингвостилистического анализа текста.
6. Назовите и охарактеризуйте основные приемы лингвостилистического анализа текста.
7. Почему лингвостилистический эксперимент является главным приемом лингвостилистического анализа текста?
8. Почему невозможно всегда применять какую-то одну стандартную схему лингвостилистического анализа текста?
9. Ориентируясь на приведенные в § 180 и 181 примеры, сделайте самостоятельно лингвостилистический анализ небольших по объему художественных прозаического и стихотворного текстов, выбранных по собственному усмотрению.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ, ИЛИ КОРОТКО ОБ ИЗУЧЕННОМ

Вот мы и прошли путь от слова к словесности: изучили словесный материал, из которого создается произведение словесности, и характерные черты произведения словесности, обусловленные его языковой природой.

Во «Введении» мы рассмотрели содержание понятий *слово*, *словесный*, *словесность* и определили предмет словесности как учебной дисциплины: **изучение единства содержания произведения словесности и способов языкового выражения этого содержания.**

Раскрытие предмета словесности — дело непростое. Очень важно не только определить круг вопросов, подлежащих рассмотрению, но и расположить их в определенном порядке. Общее деление нашей книги на две части опирается на высказывание А. С. Пушкина о языке как материале словесности (см. § 6). Это высказывание напоминает нам, что язык включает в себе возможности художественного, эстетически осмысленного и направленного употребления. И в этом плане всю совокупность языковых средств и устоявшихся приемов их объединения можно изучать именно как материал словесного творчества, а произведение словесности рассматривать как созданное из языкового материала.

В соответствии с этим в первой части учебника — «Материал словесности» — мы обратились к описанию русского языка не с привычной «грам-

матической», а со «стилистической» точки зрения (см. § 15), т. е. с точки зрения тех возможностей, которые заложены в русском языке для создания произведений словесности. При этом предметом нашего внимания были не только лексико-фразеологические, грамматические и звуковые элементы языка, но и сложившиеся и устоявшиеся способы и виды их соединения, которые не создаются каждый раз заново и в этом смысле выступают, подобно языковым единицам, как материал, из которого создаются произведения словесности.

В первой главе учебника мы познакомились с главнейшими особенностями исторического развития русского языка «в народе» и «в книге», рассмотрели вопросы о строе и употреблении языка, о соотносительности средств и способов языкового выражения, о стиле как категории словесности, о разговорном и литературном языке и их разновидностях.

В главе второй мы систематизировали сведения о стилистических возможностях лексики, фразеологии, морфологии и синтаксиса современного русского языка. Реализацию этих возможностей проследили на примерах из художественных произведений. Рассмотрели много крылатых слов, узнали их источники и точное значение.

В главе третьей мы познакомились с важным понятием словесного выражения наших мыслей и чувств и рассмотрели его формы (выражение устное и письменное, диалогическое и монологическое, прозаическое и стихотворное; повествование, описание, рассуждение) и положительные качества (правильность, точность, последовательность, чистота, выразительность, богатство, уместность).

В главе четвертой нашей целью было уяснить общее понятие о средствах художественной изобразительности и их деление на словесные, звуковые и словесно-звуковые. В разделе о словесных средствах художественной изобразительности мы разобрали вопросы прямого и переносного значения слов (автология и металогия); рассмотрели эпитет, сравнение, аллегорию, перифразу, тропы (метафору, метонимию, синекдоху, олицетворение, гиперболу, литоту, иронию) и фигуры (анафору, антитезу, гра-

дацию, оксюморон, «острые речи», параллелизм, повторение, риторическое обращение, восклицание и вопрос, умолчание, эпифору). В разделе о звуковых средствах художественной изобразительности рассмотрели звуковой символизм, звукоподражание, словесную инструментовку и ее основные формы (аллитерацию, ассонанс, звуковые повторы, звукопись), а также вопрос об интонации и ритме в прозе. В раздел о словесно-звуковых средствах художественной изобразительности мы включили народную этимологию, поэтическую этимологию, обновление значения слова, каламбур.

Главу пятую мы посвятили начальным сведениям о стихосложении — о системах стихосложения, об устном народном стихе, о размерах силлабо-тонического стиха, о рифме, безрифменных стихах, о строфах, о свободном стихе.

Во второй части — «Произведение словесности» — мы обратились к характеристике произведений словесности и рассмотрели их компоненты, объединенные в словесно-художественное единство.

Открывается вторая часть главой шестой о родах и видах произведений словесности; в этой главе мы рассмотрели народные и книжные виды и жанры эпоса, лирики и драмы.

В главе седьмой мы приступили к изучению важнейшего для словесности понятия о тексте и его строении. Текст мы охарактеризовали как феномен употребления (не строя!) языка. Остановились на признаках текста, на способах связи частей текста. Обсудили вопросы: текст как единство неязыкового содержания и его языкового выражения, тема и содержание, тема и идея, предметно-логическая и эмоционально-экспрессивная стороны содержания текста и их словесное выражение.

В главе восьмой мы рассмотрели возможности различного словесного выражения одной темы. Обратили внимание на факторы, от которых зависит различное словесное выражение одной темы; в их числе особо выделили литературные направления, в рамках которых создано то или иное произведение словесности.

В главе девятой мы разобрали важный вопрос о композиции словесного произведения. Основное

внимание уделили учению о композиции как систем динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве (В. В. Виноградов). Рассмотрели понятие словесного ряда и проследили развертывание словесных рядов в «Тамани» М. Лермонтова и «Алых парусах» А. Грина. Охарактеризовали композиционные функции деталей в словесном произведении.

Десятую главу мы посвятили учению об образе автора и образе рассказчика в произведениях художественной словесности. От общего понятия образа автора перешли к соотношению образа автора и «авторского я», образа автора и лирического героя, образа автора и образа рассказчика. Рассмотрели средства словесного выражения образа автора и образа рассказчика, композиционные типы словесных произведений в зависимости от соотношения «образ автора — образ рассказчика», зависимость способов изображения речи персонажей от степени близости образа рассказчика к образу автора.

В одиннадцатой главе мы рассмотрели видоизменения авторского повествования: словесные и композиционные приемы субъективации авторского повествования, языковые построения с установкой на «чужое слово» (стилизация, сказ, пародия); средства словесного выражения юмора и сатиры.

В двенадцатой главе мы вели важный разговор об эстетической функции языка в произведениях художественной словесности, о сущности этой функции, о «статусе» языка художественной литературы в системе разновидностей русского языка, о понятии поэтического языка, о словесном образе и образности языка произведений художественной словесности.

Наконец, в тринадцатой главе мы обобщили сведения о категориях текста и их взаимосвязях, рассмотрели пути и приемы лингвостилистического анализа текста и познакомились с примерами анализа прозаического и стихотворного художественных текстов.

Заканчивая краткий обзор содержания нашего учебника, обратим еще раз внимание на значение его подзаголовка — «От слова к словесности».

И этот подзаголовок, и расположение материала в учебнике, и особенности описания этого материала направлены на решение наиболее важной для теории словесности задачи: показать, что слово, язык не только служат главнейшим средством человеческого общения, но и выступают как материал, из которого создаются произведения словесного искусства, а произведения словесности, в свою очередь, невозможно рассматривать в отвлечении от их словесного, языкового выражения.

Имея в виду единство слова и словесности, понимая слово в самом обширном смысле, как язык, как способность человека выражать словесно мысли и чувства, охватывающие все многообразие материальной и духовной жизни, известный русский филолог, публицист и поэт К. С. Аксаков (1817—1860) писал: «Слово есть воссоздание внутри себя мира».

Возможно, учебник, с которым мы (и читатели, и автор) прошли путь от слова к словесности, поможет понять ту очевидную истину, что «посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения» (В. В. Виноградов) не только выявляются эстетические достоинства, но и лучше, полнее раскрываются его истинное содержание, его истинная идея, что умение анализировать словесную организацию произведения необходимо для самостоятельного толкования смысла и эстетических качеств художественного текста, для того, чтобы самостоятельно создавать литературно грамотно любые тексты.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение, или Что такое словесность	7
§ 1. «В начале было Слово...»	—
§ 2. Что есть слово	8
§ 3. Слово и словесность	11
§ 4. Филология. Отечественные филологи	12
§ 5. Предмет словесности	21
Вопросы и задания	22

МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ

Глава 1. Русский язык и разновидности его употребления	23
От древности к современности	—
§ 6. А. С. Пушкин о русском языке как материале словесности	—
§ 7. Славянские языки	24
§ 8. Старославянский язык	25
§ 9. Древнерусский язык	27
§ 10. Развитие русского языка «в народе» и «в книге»	28
§ 11. А. С. Пушкин и русский литературный язык	29
Строй и употребление языка	—
§ 12. Строй языка	—
§ 13. Употребление языка	30
§ 14. Соотносительность средств и способов языково- го выражения	31
§ 15. Грамматическое и стилистическое изучение языка	32
§ 16. «Разные манеры пользоваться языком»	33
§ 17. Общее понятие стиля	—
§ 18. Стилъ как явление словесности	34
§ 19. Определение стиля	35
Разговорный язык и литературный язык	—
§ 20. Чем различаются разговорный и литературный язык?	—
§ 21. Сфера употребления разговорного языка	36
§ 22. Характерные черты разговорного языка	37
§ 23. Запись разговорного языка	38

§ 24. Сферы употребления и характерные черты литературного языка	—
§ 25. Главнейшие разновидности разговорного языка	39
§ 26. Территориальный диалект	—
§ 27. Диалектное членение русского языка	40
§ 28. Территориальные диалекты и художественная литература	41
§ 29. Полудиалект	42
§ 30. Социальный диалект	—
§ 31. Жаргон	—
§ 32. Аргот	44
§ 33. Сленг	45
§ 34. Просторечие	—
§ 35. «Общий» разговорный язык	47
§ 36. Главнейшие разновидности литературного языка	—
§ 37. Официально-деловой стиль	—
§ 38. Научный стиль	49
§ 39. Публицистический стиль	50
§ 40. Язык художественной литературы	52
Вопросы и задания	53

Глава 2. Стилистические возможности языковых средств	54
§ 41. Понятие стилистических возможностей языковых средств	—

Слова и устойчивые сочетания слов	55
§ 42. Многозначность слова	—
§ 43. Омонимы	56
§ 44. Синонимы	58
§ 45. Антонимы	61
§ 46. Паронимы	63
§ 47. Архаизмы, историзмы, неологизмы	65
§ 48. Славянизмы	67
§ 49. Заимствованные слова	69
§ 50. «Макаронический» стиль	73
§ 51. Общеупотребительные слова	74
§ 52. Необщеупотребительные слова	76
§ 53. Книжные слова	—
§ 54. Термины	77
§ 55. Традиционно-поэтические слова	79
§ 56. Народно-поэтические слова	80
§ 57. Разговорные слова	—

§ 58. Просторечные слова	81
§ 59. Диалектизмы	—
§ 60. Профессионализмы, жаргонизмы, арготизмы	83
§ 61. Эмоционально-экспрессивно окрашенные слова	84
§ 62. Фразеологизмы	—
§ 63. Группы фразеологизмов по сферам употребле- ния и эмоционально-экспрессивной окраске	86
§ 64. Крылатые слова и выражения	87
§ 65. Источники крылатых слов и выражений	88
§ 66. Крылатые слова и выражения в произведени- ях словесности	92
Формы слов и предложения	94
§ 67. Стилистические ресурсы грамматики	—
§ 68. Имена существительные	95
§ 69. Имена прилагательные	97
§ 70. Глаголы	99
§ 71. «Переносное употребление» форм времени	—
§ 72. «Прямое употребление» форм времени	101
§ 73. Формы наклонений	105
§ 74. Предложение	106
§ 75. Типы предложений	—
§ 76. Типы связи частей сложного предложения	110
§ 77. Порядок слов	112
Вопросы и задания	114
Глава 3. Формы и качества словесного выражения	115
Формы словесного выражения	—
§ 78. Понятие форм словесного выражения	—
§ 79. Выражение устное и письменное	116
§ 80. Выражение диалогическое и монологическое	117
§ 81. Выражение прозаическое и стихотворное	120
§ 82. Взаимодействие форм словесного выражения	122
§ 83. Повествование	123
§ 84. Описание	124
§ 85. Рассуждение	126
§ 86. Повествование, описание, рассуждение и виды словесности	—
Качества словесного выражения	127
§ 87. Понятие положительных качеств словесного выражения	—
§ 88. Правильность	128
§ 89. Точность	130
§ 90. Последовательность	134

§ 91. Чистота	140
§ 92. Выразительность	143
§ 93. Богатство	144
§ 94. Уместность	145
<i>Вопросы и задания</i>	147
 Глава 4. Средства художественной изобразительности	148
§ 95. Понятие средств художественной изобразительности	—
Словесные средства художественной изобразительности	—
§ 96. Виды словесных средств художественной изобразительности	—
§ 97. Эпитет, сравнение, аллегория, перифраза	149
§ 98. Автология и металогия	159
§ 99. Тропы: метафора, метонимия, ирония, гиперболы, олицетворение, синекдоха, литота	160
§ 100. Фигуры: анафора, антитеза, градация, оксюморон, острота, параллелизм, повторение, риторический вопрос, риторическое восклицание, риторическое обращение, умолчание, эллипсис, эпифора	168
Звуковые средства художественной изобразительности	181
§ 101. Благозвучие	—
§ 102. Звукоподражание, звуковой символизм, словесная инструментовка	183
§ 103. Средства словесной инструментовки: аллитерация, ассонанс, звуковые повторы, звукопись	186
§ 104. Ритм и интонация в прозе	191
Словесно-звуковые средства художественной изобразительности	194
§ 105. Народная этимология, поэтическая этимология, обновление значения слова, каламбур	—
<i>Вопросы и задания</i>	198
 Глава 5. Русское стихосложение	199
§ 106. Системы стихосложения	—
§ 107. Русский народный стих	200
§ 108. Силлабическое стихосложение	204

§ 109.	Силлабо-тоническое стихосложение. Стопа, двусложные и трехсложные стопы. Размер стиха. Вольный стих. Пауза. Перенос. Цезура. Анакруза. Клаузула	205
§ 110.	Рифма. Внутренняя рифма. Точная и неточная рифма. Составная рифма. Мужская, женская, дактилическая и гипердактилическая рифма. Рифмы смежные, перекрестные, охватные. Монорим. Белый стих	213
§ 111.	Строфа. Четверостишие, двустишие, трехстишие и терцина, октава, сонет, онегинская строфа. Астрофические стихи	223
§ 112.	Акцентный стих и свободный стих	229
Вопросы и задания		231

ПРОИЗВЕДЕНИЕ СЛОВЕСНОСТИ

Глава 6.	Роды и виды произведений словесности	232
§ 113.	Нехудожественные и художественные произведения словесности	—
§ 114.	Виды нехудожественных произведений словесности	235
§ 115.	Роды, виды и жанры художественной словесности	237
§ 116.	Эпос	239
§ 117.	Виды народной эпической словесности: сказка, миф, легенда (сказание), былина, историческая песня, духовный стих, пословица, загадка	240
§ 118.	Виды книжной эпической словесности: роман, повесть, житие, повесть-биография, повесть-автобиография, мемуары, поэма, рассказ (новелла), баллада, очерк, басня, анекдот	245
§ 119.	Лирика	250
§ 120.	Виды народной лирики: песня, частушка. Виды книжной лирики: дума, идиллия, мадригал, ода, послание, эклога, элегия, эпиграмма, эпитафия. Лирика философская, гражданская, пейзажная и любовная	252
§ 121.	Драма и ее виды: трагедия, комедия, драма в узком смысле слова	261
§ 122.	Связи между родами и видами словесности	264
Вопросы и задания		—

Глава 7. Понятие о тексте	265
§ 123. Текст как явление употребления языка	—
§ 124. Признаки текста. Определение текста	266
§ 125. Способы связи частей текста	269
§ 126. Текст как единство неязыкового содержания и его языкового выражения	270
§ 127. Тема и содержание текста	271
§ 128. Тема и идея	275
§ 129. Предметно-логическая и эмоционально-экспрессивная стороны содержания текста и их словесное выражение	276
§ 130. Различное соотношение предметно-логической и эмоционально-экспрессивной сторон в разных видах словесных произведений	278
§ 131. Межтекстовые связи	282
Вопросы и задания	288
Глава 8. Возможность различного словесного выражения одной темы	289
§ 132. Понятие объективных и субъективных факторов, от которых зависит различное словесное выражение одной темы	—
§ 133. Принадлежность словесного произведения к художественной или нехудожественной словесности; к тому или иному роду, виду, жанру книжной или народной художественной словесности; к тому или иному функциональному стилю	—
§ 134. Условия языкового общения, среды и сферы употребления языка	295
§ 135. Литературные направления. Классицизм, сентиментализм, романтизм	298
§ 136. Реализм	305
§ 137. Символизм, акмеизм, футуризм	308
Вопросы и задания	313
Глава 9. Композиция словесного произведения	314
§ 138. Общее понятие композиции. Архитектоника, сюжет и фабула	—
§ 139. Композиция как организация развертывания сюжета	316
§ 140. Композиция как система динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве	317

§ 141. Понятие словесного ряда. Словесные ряды в «Тамани» М. Ю. Лермонтова	318
§ 142. Словесные ряды в «Алых парусах» А. Грина	322
§ 143. Определение словесного ряда	330
§ 144. Роль деталей в композиции словесного произведения	331
§ 145. Разновидности деталей	337
Вопросы и задания	340
Глава 10. Образ автора и образ рассказчика в словесном произведении	341
§ 146. Филологический подход к проблеме образа автора	—
§ 147. Композиция словесного произведения и образ автора. Понятие образа автора	342
§ 148. Образ автора и «авторское я». Образ автора и лирический герой	344
§ 149. Образ рассказчика в его отношении к образу автора	346
§ 150. Различия между образом автора и образом рассказчика	349
§ 151. Средства словесного выражения образа рассказчика	353
§ 152. Композиционные типы произведений художественной словесности, определяемые соотношением «образ автора — образ рассказчика». «Рассказ в рассказе»	355
§ 153. Соотношение «образ автора — образ рассказчика» и речь персонажей	361
Вопросы и задания	363
Глава 11. Видоизменения авторского повествования	364
§ 154. Понятие авторского повествования и его субъективации	—
§ 155. Примеры субъективации авторского повествования	366
§ 156. Группировка приемов субъективации авторского повествования	369
§ 157. Словесные приемы субъективации авторского повествования: прямая речь, несобственно-прямая речь, внутренняя речь	370
§ 158. Композиционные приемы субъективации авторского повествования: приемы представления, изобразительные приемы, монтажные приемы	371

§ 159. «Объективация» повествования рассказчика	381
§ 160. Языковые построения с установкой на «чужое слово»	383
§ 161. Стилизация	384
§ 162. Сказ	391
§ 163. Пародия	401
§ 164. Перифраза	409
§ 165. Бурлеск и травести	410
§ 166. Средства словесного выражения сатиры и юмора	—
Вопросы и задания	413
Глава 12. Эстетическая функция языка в произведениях художественной словесности	414
§ 167. О «статусе» языка художественной литературы	—
§ 168. Нормы языка художественной литературы	417
§ 169. Вопрос о сущности эстетической функции языка	421
§ 170. Вопрос о «поэтическом языке»	423
§ 171. Образность произведений художественной словесности	425
§ 172. «Образ в слове и образ посредством слов»	427
§ 173. Безобразная образность	428
§ 174. Строение словесного образа	432
Вопросы и задания	434
Глава 13. Структура текста и его лингвостилистический анализ	—
§ 175. Различные толкования структуры текста	—
§ 176. Система категорий, образующих структуру текста	437
§ 177. Предмет лингвостилистического анализа текста	—
§ 178. Пути лингвостилистического анализа текста	438
§ 179. Приемы лингвостилистического анализа текста	441
§ 180. Рассказ К. Г. Паустовского «Колотый сахар» (пример лингвостилистического анализа художественного прозаического текста)	450
§ 181. Стихотворение А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора!...» (пример лингвостилистического анализа художественного стихотворного текста)	472
Вопросы и задания	478
Заключение, или Коротко об изученном	480

Учебное издание

Горшков Александр Иванович

Русская словесность

От слова к словесности

10—11 классы

Учебник

для общеобразовательных учреждений

Зав. редакцией *Л. М. Рыбченкова*

Редактор *Л. М. Рыбченкова*

Художники *А. Б. Юркин, А. С. Побединский*

Художественный редактор *А. П. Присекина*

Технические редакторы *Т. Е. Хотюн, Е. Н. Зелянина*

Корректоры *О. А. Ильинская, Н. Н. Панкова, Г. Н. Смирнова*

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01. Сдано в набор 11.01.05. Подписано в печать 07.09.09. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 24,56. Тираж 5000 экз. Заказ № 28852.

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».
127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. www.sarpk.ru