

75 коп.



ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

81.2 p

Ш 21

Н.М. ШАНСКИЙ



ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА



Рецензенты:

зав. кафедрой русского языка и общего языкознания Университета Дружбы народов имени Патриса Лумумбы доктор филологических наук, профессор Л. А. Новиков и кафедра русского языка Кишиневского педагогического института (зав. кафедрой доктор филологических наук, профессор С. Д. Ледяева).



Шанский Н. М.

Ш 22 Лингвистический анализ художественного текста: Учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности № 2101 «Русский язык и литература в национальной школе» и «Русский язык и литература» с дополнительной специальностью «Педагогика». — Л.: Просвещение, 1984. — 270 с.

Учебное пособие написано в соответствии с программой курса «Лингвистический анализ художественного текста». В нем освещаются важнейшие вопросы теории и практики лингвистического анализа и комментирования художественного текста и даются примерные образцы разбора прозаических и поэтических произведений русской классической и советской литературы.

Ш 4309020100—055
103(03)—84 274—84

ББК 81.2Р-96

4Р



«Просвещение», 1984 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебное пособие построено в соответствии с программой курса «Лингвистический анализ художественного текста»¹. Предлагаемая книга распадается на две части — сравнительно небольшую теоретическую часть пропедевтического характера, касающуюся самых главных проблем «Введения в проблематику курса», и основную — по своему характеру практическую — часть, представляющую собой отдельные очерки, посвященные лингвистическому анализу целых художественных текстов или его трудных строк и отрывков. В качестве целых литературных произведений предлагаются в основном небольшие по размеру стихотворные тексты. Большинство разбираемых в пособии произведений, как и в курсе (в силу их языковой, стилистической и культурно-исторической специфики), относятся к русской классической литературе XIX века. Проза представлена общим анализом языка романа Л. Н. Толстого «Война и мир», рассказов А. П. Чехова и повести К. Г. Паустовского «Созвездие Гончих Псов».

Поскольку настоящее художественное произведение всегда выступает как определенное эстетическое единство формы и содержания, воспитательной информации и образной системы, в предлагаемых очерках в необходимых случаях не только комментируются языковые явления, но и даются краткие литературоведческие разъяснения. В таких случаях разбор текста невольно превращается в его филологический комментарий в целом, когда межпредметные связи языкознания и литературоведения осуществляются особенно тесно, непосредственно.

Целью предлагаемого учебного пособия является освещение важнейших аспектов теории и практики лингвистического анализа художественного текста. Это позволяет дать студентам необходимые знания важнейших языковых особенностей русских художественных произведений, привить будущему учителю-словеснику навыки лингвистического анализа художественного текста.

¹ Программы педагогических институтов: Лингвистический анализ художественного текста. М., 1984.

№ 72256

венного текста и научить его такому методическому приему, каким является лингвистическое комментирование.

Обращенное к студентам национальных педвузов настоящее пособие будет полезно также и для работающего учителя в его практике преподавания русской литературы в школе, и для преподавателей вузов.

По своей структуре книга распадается на четыре раздела. Первый раздел является введением в проблематику курса. Во втором приводятся примеры анализа и комментария «шумов и помех» (самых различных по своему характеру и силе) в отдельных отрывках и строчках. Третий содержит общие замечания по языку романа Л. Н. Толстого «Война и мир», поэзии Н. А. Некрасова и рассказов А. П. Чехова. Четвертый образуют очерки, посвященные комплексному лингвистическому разбору того или иного небольшого, но целостного художественного текста.

Автор будет благодарен за все критические замечания, которые позволят ему улучшить свою работу.

Глава I

НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Сложен и многоцветен мир слов, их сочетаний в нашем повседневном общении. Но еще более сложными оказываются языковые явления тогда, когда они попадают в бурную стихию художественного текста, получают особые эстетические функции, становятся фактами одного из самых действенных и специфических искусств — литературы.

Языковые явления в художественных произведениях всегда предстают перед нами иными, чем в речевом обиходе. Это объясняется не только тем, что они окрашиваются в них различными переносно-метафорическими и стилистическими оттенками и сплавляются выражаемой писателем идеей в единую образную систему. На страницах художественного текста мы постоянно встречаемся также и с такими словами и оборотами, с такими языковыми формами и категориями, которые нашему современному обыденному общению (или уже, или еще) совершенно не свойственны.

Именно поэтому в процессе преподавания художественной литературы приобретает такое большое значение лингвистический анализ, основанный на учете нормативности и исторической изменчивости литературного языка, с одной стороны, и четком разграничении и верной оценке индивидуально-авторских и общезыковых фактов, с другой.

Важность лингвистического анализа художественного текста для понимания его идейно-художественных особенностей, т. е. того, что вскрывается во всем многообразии и сложности литературоведцами и стилистами, является первостепенной. Ведь для того чтобы изучить идейное содержание какого-нибудь произведения, его художественные особенности, отличающие его от других произведений, для того чтобы правильно воспринять художественное произведение как информативное и образное целое, доставляющее эстетическое удовольствие, воспитывающее чувства и развивающее мышление, трогающее ум и сердце, надо это произведение просто прежде всего правильно понимать.

Без верного, однозначного, адекватно-непротиворечивого понимания литературного текста (как, между прочим, всякого

другого речевого произведения) не может быть никакой речи ни о его анализе с идейной точки зрения, ни о его филологической оценке в ряду иных. Именно такое понимание художественного текста как той или иной информации, выраженной определенными языковыми средствами, и дает нам его лингвистический анализ. По своему характеру, глубине и объему он, естественно, может быть самым разным в зависимости от времени написания произведения, от его жанрово-хронологической принадлежности, индивидуальных художественных особенностей речевой практики писателя, его литературной школы и учителей, стилистических пристрастий и т. д.

Если основная задача литературоведческого анализа — изучение литературного произведения как факта истории общественной мысли и социальной борьбы, а основная задача стилистического анализа — изучение приемов индивидуально-авторского использования языковых средств, то важнейшей целью лингвистического анализа является выявление и объяснение использованных в художественном тексте языковых фактов в их значении и употреблении, причем лишь постольку, поскольку они связаны с пониманием литературного произведения как такового.

Как язык является первоэлементом литературы, так и лингвистический анализ художественного текста является фундаментом его литературоведческого и стилистического изучения. Только после него можно переходить к серьезному рассмотрению идейного содержания и художественных особенностей литературного произведения в их синтетическом историко-филологическом единстве.

Казалось бы, все это само собой разумеется. Однако об этом придется, по всей вероятности, говорить еще не раз, так как все сказанное пока еще очень часто не учитывается не только литературоведами и методистами, но и лингвистами, работающими в области стилистики. Мнение о том, что изучение литературного произведения как общественного факта вполне возможно и без предварительного его лингвистического анализа, все еще не изжито и постоянно сказывается и в практике преподавания литературы в школе и вузе, и в отборе для того или иного этапа обучения художественных произведений.

Лингвистический анализ художественного текста абсолютно необходим потому, что язык любого литературного произведения — от маленького лирического стихотворения до роман-эпопеи — является многоплановым и разнослойным, в силу чего содержит в своем составе нередко такие речевые «инкрустации», без знания которых либо просто непонятно, о чем говорится, либо складывается искаженная картина образного характера слов и выражений, художественной ценности и новизны используемых языковых фактов, их отношения к современной литературной норме и т. д.

Особенно важным и первоочередным лингвистический анализ литературного произведения оказывается тогда, когда художественный текст написан в прошлом веке или ранее и содержит в большом количестве не только поэтические инновации, стилистически или социально-диалектно ограниченные факты языкового стандарта и ненормированной речевой периферии, но и устаревшие факты, относящиеся как к общему языку, так и к русской художественной (особенно стихотворной) речи XVIII—XIX веков. Совершенно обязательным здесь — это составляет львиную долю лингвистического анализа художественного текста — является выяснение семантических и стилистических свойств устаревших языковых явлений и всякого рода индивидуально-авторских новообразований.

Тем самым лингвистический анализ художественного текста включает в первую очередь определение лингвистической сущности следующих фактов:

- 1) устаревших слов и оборотов, т. е. лексических и фразеологических архаизмов и историзмов (особенно жестко и внимательно должны быть проанализированы среди этих явлений архаизмы семантические);
- 2) непонятных фактов поэтической символики;
- 3) устаревших и окказиональных перифраз;
- 4) незнакомых современному носителю русского литературного языка диалектизм, профессионализм, арготизмов и терминов;
- 5) индивидуально-авторских новообразований в сфере семантики, словообразования и сочетаемости;
- 6) ключевых слов разбираемого текста как художественного целого с тем или иным конкретным содержанием;
- 7) устаревших или ненормативных фактов в области фонетики, морфологии и синтаксиса.

Осознание и характеристика названных явлений в пределах того или иного произведения и составляют содержание лингвистического анализа художественного текста. Таким образом, предметом лингвистического анализа является языковой материал текста. Вопрос о том, как при выражении определенного содержания в образной системе он художником слова используется, относится уже к ведению анализа стилистического. Правда, исследование языкового материала художественного текста и его использования в эстетических целях, то есть лингвистический анализ и анализ стилистический, нередко идут — что естественно — рука об руку, образуя комплексный лингвистический анализ того что и того как создается неповторимая оригинальность литературного произведения. Более того, у лучших ученых нашего времени (например, у М. А. Алексеева, В. В. Виноградова, Б. А. Ларина, Л. В. Щербы) лингвистическое и стилистическое рассмотрение художественного произведения осуществляется в большом культурно-

историческом и литературном контексте, включает в себя также и необходимые элементы литературоведческого анализа. В таком случае перед нами уже то, что с полным правом можно назвать филологическим анализом, синтезирующим в себе все знания и достижения языкознания, стилистики и литературоведения. Непревзойденным образцом такого всестороннего и глубокого филологического анализа является, пожалуй, разбор академиком М. А. Алексеевым стихотворения А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», составляющий 272 страницы его одноименной книги.

В рамках этого синтезирующего анализа художественного текста лингвистический анализ выступает как исходная позиция филолога, первая ступенька настоящего познания литературного произведения как определенной воспитывающей информации и образной системы, подлинно научного его истолкования, лишенного субъективно-оценочных и конъюнктурных моментов.

Лингвистический анализ, как и всякий другой, нисколько не разрушает синтеза филологического восприятия художественного текста. Напротив, он позволяет видеть картину эстетического целого в ее истинном свете, такой, какой создавал ее и хотел, чтобы воспринимали, писатель. Ведь не секрет, что, во-первых, родившись как воплощение авторского замысла, художественное произведение начинает нередко жить совершенно иной жизнью (ср. «Парус» М. Ю. Лермонтова, см. главу IV), а во-вторых, не менее часто сознательно «осовременивается» последующими поколениями или сознательно «лично» истолковывается читателем.

Естественно, следует иметь в виду, что лингвистический анализ художественного текста — прерогатива и обязанность специалистов, а вовсе не рядовых читателей. Последние могут по-разному понимать и воспринимать литературное произведение, восхищаться им или не любить, должны «схватить» его сразу как некое идейно-эстетическое целое, так или иначе воздействующее на их сознание и чувства. Филологи этим довольствоваться не могут. Они обязаны уметь также ответить на вопрос, из каких языковых материалов и как именно сделано (ср. у Маяковского статью «Как делать стихи») данное произведение, почему оно позволяет проецирование на настоящее или альтернативное истолкование, какие факты порождают чуждое авторскому замыслу восприятие текста, что для адекватного писателю пониманию требует перевода и объяснений и т. д. И оружие у них для этого одно — серьезный и всесторонний, строго объективный и целиком основывающийся на фактах лингвистический анализ художественного текста.

В обобщающем виде даже у одного и того же лингвиста он может суммироваться по отношению к различным текстам очень неодинаково (см. очерки, посвященные анализу целого художественного произведения). Вместе с тем такой лингвистический

анализ в качестве необходимого компонента (презентация и последовательность его составляющих могут свободно варьироваться: типовая методика разбора способности здесь только стандартизировать и «засушить» художественный текст) обязательно должен содержать тщательное лингвистическое рассмотрение всех тех языковых фактов, которые являются важными для адекватного восприятия нами художественного произведения, создают всякого рода речевые шумы и помехи, играют информативно и эстетически важную роль, являются ключевыми в идейном или образном отношении и т. д.

ЗАМЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ЕГО ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Лингвистический анализ художественного текста может быть разной глубины и проникновения, но тот научный поиск, которым он является, всегда начинается с замедленного чтения литературного произведения под «лингвистическим микроскопом».

Оно выявляет неясные и трудные места текста, наиболее горячие его коммуникативные точки, его индивидуальные особенности как художественного единства. Оно является отправным пунктом подчас очень долгого и тяжелого пути научного исследования конкретного литературного произведения, первой зацепкой, которая дает возможность заглянуть в святая святых художественного текста как такового. Замедленное чтение литературного произведения лингвистически вооруженным взглядом — первая ступенька лингвистического анализа художественного текста. Замедленное чтение как начало анализа и последующая работа над текстом имеют как образовательный, так и обучающий и развивающий характер. Оно воспитывает и лингвистически, и методически, поскольку не только вырабатывает у обучаемого умения и навыки лингвистического комментария как методического приема, но и дает необходимые знания для самостоятельного проведения настоящего лингвистического анализа, глубокого и всестороннего научного исследования текста.

Несколько примеров, самых простых и в то же время достаточно ярких, чтобы показать, насколько важно замедленное чтение для понимания художественного текста, оценки словопотребления и словесного образа, ощущения и правильного восприятия тонких стилистических эффектов писателя и т. д.

Если мы возьмем две приводимые далее фразы из произведений А. С. Пушкина и, прочтя их, не задумаемся в значение тех слов, которые им употребляются, то для нас могут быть непонятными и «неговорящими» языковые средства, которые были использованы, с одной стороны, в оде «Вольность», а с другой стороны, в романе «Евгений Онегин». Сначала разберем такой отрывок:

Увы, куда ни брошу взор,
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощны слезы.

В этом отрывке прежде всего обращает на себя внимание рифмовка *железы — слезы*, где наблюдается особое произношение *е* как *е* (а не *'о*) под ударением и перед твердым согласным, которое было характерно (это известно из истории русского литературного языка) для поэтической орфоэпии конца XVIII — начала XIX века.

Если мы немного подумаем над этим текстом, то наше внимание привлечет также слово *позор* (законов гибельный позор), к которому неприменимо свойственное ему сейчас значение. В данном случае это слово употребляется в старом значении «зрелище». *Законов гибельный позор* на современный язык надо перевести «зрелище погибающих законов».

Если мы будем вдумчиво читать далее, нам покажется странным употребление здесь и слова *железы*, имеющего в настоящее время лишь форму единственного числа и называющего определенный металл. В разбираемом тексте *железы* не что иное, как оковы.

Однако мы не обратим никакого внимания, и, пожалуй, совершенно справедливо, на строчку *Увы, куда ни брошу взор...* В этой строчке слово *взор* употребляется в том значении, которое свойственно ему и сейчас.

Но было бы неверно, если бы это слово не привлекло нашего внимания, например, в следующем отрывке из романа «Евгений Онегин»:

Заметя трепетный порыв,
С досады взоры опустив,
Надулся он...¹

Здесь Пушкин употребляет слово *взоры* — и это наблюдается неоднократно — не в привычном для нас значении «взгляд», а совершенно в другом — в значении «глаз», в качестве синонима к словам *глаза, очи*.

Этот пример ярко показывает, как важно при изучении, особенно литературного произведения, написанного в прошлом веке, учитывать устаревшие факты, прежде всего архаизмы в области семантики.

Во фразе *Богу было угодно лишить меня вдруг отца и матери*, которую мы встречаем в повести «Капитанская дочка», Гринев говорит не о том, что богу было угодно лишить его отца и матери внезапно, а о том, что бог лишил его отца и матери сразу, одновременно.

¹ В черновике было сказано даже ярче: «На взоры брови опустив...»

Это мы будем наблюдать и в трагедии «Ворис Годунов», когда Годунов обращается к сыну:

Как хорошо! вот сладкий плод ученья!
Как с облаков ты можешь обозреть
Все царство вдруг: границы, грады, реки...

Каким важным во многих случаях будет различие двух *вдруг*, свидетельствует случай его использования А. С. Пушкиным в романе «Евгений Онегин» (см. главу «По страницам художественных произведений»).

Еще два примера.

В романе «Война и мир» Л. Н. Толстого одна из фраз начинается так: *Тот пошлый разговор, который необходим был людям...* Это сразу же останавливает нас, если мы медленно и внимательно читаем текст, а не бегом его просматриваем: неужели Л. Н. Толстой признавал необходимость пошлого разговора между людьми? Конечно, нет. Дело в том, что слово *пошлый*, которое в современном русском языке имеет значение «низкопробный, тривиальный», употреблялось здесь великим писателем в старом значении, как синоним прилагательного *обычный*.

У одного из персонажей повести «Степь» А. П. Чехова встречается такая фраза: «Нет хуже *наглой* смерти». Только учитывая ту семантику, которая свойственна была слову *наглый* в русском литературном языке XVIII века и которая присуща ему и сейчас в некоторых диалектах, можно понять приведенное предложение правильно. Прилагательное *наглый* употребляется здесь в значении «внезапный», характерном для него, между прочим, в западнославянских языках и в настоящее время.

Было бы неправильно думать, что такие языковые мелочи, требующие к себе внимательного лингвистического отношения, встречаются только в произведениях русской классической литературы прошлого. Их мы в достаточной степени встретим и тогда, когда будем анализировать нашу советскую литературу. Правда, они могут быть здесь не только лингвистической архаикой, но и иметь уже иной характер.

В одном из стихотворений (автор Е. Тагер) читаем:

И этой сладостной любви
Нельзя мне выразить в словах,
Затем что чувствую тесно в слове,
А слову тесно на губах.

При быстром чтении четверостишия кажется, что сказано неплохо, все как надо и на своем месте. Однако если мы обратим внимание на те слова, в которых выражена в общем-то хорошая, хотя и не очень оригинальная, мысль, то увидим, что в этом отрывке сделаны две ошибки, представляющие нарушение

лексико-грамматических норм современного русского литературного языка. Во-первых, надо было бы сказать *этой сладкой любви*, а не *любви* (форма *Любови* может быть только от собственного имени). Во-вторых, нельзя архаический союз *затем что* (в пушкинское время в поэзии он встречался очень часто и был синонимом союзам *оттого что*, *потому что*, *так как* и т. п.) употреблять в наше время без какой-либо стилистической установки.

Но если мы возьмем стихотворение П. Антокольского «Тризна» (памяти А. Фадеева), то в нем будет наблюдаться уже весьма удачное (хотя и индивидуально-авторское) использование общепринятых языковых средств, но опять-таки такое, которое требует специального лингвистического анализа. Вот четыре строчки из этого стихотворения:

Нет ни изданных книг, ни любовниц, ни славы,
Ни жилья, ни угла, ни кола,
Лишь бы молодость старостью не заросла бы,
Не смолчала бы, не солгала.

Выразительность этих строчек создается оксюморонным использованием антонимов (*молодость-старость*), анафорической тавтологией синонимических и однотематических слов, а также творческим переоформлением фразеологического оборота *ни кола ни двора* в виде парадигматического ряда *ни жилья, ни угла, ни кола*. Если понимать слово *кол* в буквальном смысле, то можно обвинить поэта в довольно странном, если не безграмотном употреблении этого слова. Но по воле автора здесь оно выступает в значении, равном семантике выражения *ни кола ни двора* в целом, и такое поэтическое его использование вполне соответствует общей языковой закономерности — все большей аббревиации ранее более протяженных номинативных единиц¹.

В силу того что нередко в общелитературный языковой стандарт художественного текста вовлекаются различные диалектные явления, текст может быть вообще непонятен без обращения к соответствующему словарю. Возьмем для анализа отрывок из стихотворения И. Авраменко:

Я накину азам. И жгутом подпояшусь.
И усядусь один в обласок.
И уеду рекою — дней на пять иль на шесть —
к шишкарям в отдаленный лесок...

¹ Если говорить об этимологии выражения *ни кола ни двора*, то можно отметить следующее. Раньше оно имело более обширный состав: *ни кола, ни двора, ни милого живота*. Позднее вторая часть отпала. Слово *кол* здесь выступает в старом значении «небольшой участок земли», слово *живот* — в старом значении «лошадь» или «нажитое имущество».

Много лет погоды
как богатство открою:
душный зной августовских цветов,
этот ветер,
в вершинах шумевший листвою,
обласок,
проносивший меня шиверою,
над багульником и над высокой травой
несмолкаемый звон паутов¹.

В этом небольшом отрывке для большинства будут непонятны такие слова, как *азам*, *жгут*, *обласок*, *шишкарь*, *шивера*, *паут*. «Идейное» содержание этого отрывка может быть вскрыто только после того, как мы разберемся в том, что автор говорит, поймем его с чисто языковой точки зрения, когда мы узнаем, что *азам* — это короткий кафтан халатного покроя из домотканого полотна, *жгут* здесь употребляется в значении «ремень», *обласок* — это лодка, выдолбленная из целого бревна, *шишкарь* — это собиратель кедровых шишек, *паут* — это овод, *шивера* — это перекат, порог на реке.

Особые проблемы отграничения стилистических архаизмов и архаизмов времени возникают тогда, когда лингвистическому анализу подвергается художественное произведение, написанное в прошлом. Современный литературный текст если и имеет архаизмы, то лишь архаизмы стилистические, выполняющие определенную художественно-выразительную нагрузку. Присутствие в нем стилистически «пустых» архаизмов (см. тагеровское употребление *затем что*) следует расценивать как нарушение существующего ныне словоупотребления.

В приведенном выше отрывке из «Бориса Годунова» наблюдаются как архаизмы, использованные с определенной художественно-выразительной целью, так и архаизмы времени, которые для А. С. Пушкина архаизмами еще не были.

Нельзя ставить в один ряд, скажем, такие (для нас одинаково архаические) слова, как *вдруг* «одновременно» и *грады* «города».

Вдруг «одновременно» — это семантический архаизм, который стал словом пассивной лексики русского литературного языка лишь во второй половине XIX века. Для Пушкина он еще архаизмом не был. Что касается слова *град*, то это такое слово старославянского происхождения, которое употребляется А. С. Пушкиным (вместо исконно русского существительного *город*) в качестве стилистически маркированного архаизма, являющегося элементом языковой стилизации древнерусской речи. *Вдруг* «одновременно» — для Пушкина живое слово, а *грады* — архаизм.

¹ Авраменко И. Стихотворения. Поэмы. Сказки. М. — Л., 1959, с. 10—11.

В данном случае перед нами возникает и более сложная проблема — не только ограничения того, что существует в современном русском языке в активном запасе, от того, что ушло из него, но также и ограничения различных слов в самом пассивном запасе.

Еще примеры (из романа Л. Н. Толстого «Война и мир»): «Тихон неожиданно и гибко лег на брюхо...»; «— Неприятель с великими силами вошел в пределы России и идет разорять *любезное* наше отечество, — старательно читала Соня своим тоненьким голоском...»

Слова *любезный* и *брюхо* — это два различных архаизма с точки зрения их значения в лексической системе художественного произведения. Существительное *брюхо* (как нейтральное обозначение того, что мы называем сейчас словом *живот*) для Л. Н. Толстого не представляло собой архаизма. Если сейчас слово *брюхо* в русском литературном языке является просторечным словом, употреблять которое в отдельных случаях просто неудобно, то для Л. Н. Толстого это слово было самым обычным. О том, что раньше это было самое обычное, стилистически нейтральное слово, свидетельствуют, в частности, производные от него термины *брюшной тиф*, *брюшина*, *грудобрюшная*, существующие по сей день в нашей литературной речи.

Другого типа слово *любезный*, которое появилось у Л. Н. Толстого в контексте не сразу, а лишь в результате дальнейшей переработки им художественного текста «Войны и мира». В первом издании там было обычное для нас слово *любимое*. Но позднее Л. Н. Толстой пришел к выводу, что в соответствующем контексте (здесь им воспроизводилось воззвание, с которым обратился к населению Растопчин) в силу своих лингвистических качеств прилагательное *любимое* не совсем удачно. Так как слово *любезный* в значении «любимый» в первой половине XIX века употреблялось несравненно чаще, свободнее и шире, чем слово *любимый*, то Толстой во втором издании заменил *любимое* на *любезное*, пойдя тем самым на сознательную архаизацию языка отрывка¹.

Лингвистический анализ художественного текста в своем содержании зависит в первую очередь от типологии литературного произведения, от его жанровой принадлежности, от времени его написания, во многом — от индивидуальной авторской практики писателя. Именно поэтому лингвистический анализ художественного текста всегда будет включать в себя в качестве обязательного компонента также определение и оценку писательского словоупотребления, индивидуально-авторских языковых инноваций, лингвистических поисков художника

¹ Подробнее о синонимических и несинонимических заменах при переработке романа «Война и мир» см. гл. «Язык художественного произведения».

слова. Все это требует учитывать нормативность и историческую изменчивость литературного языка.

Два примера из области орфоэпии.

В приводимых ниже отрывках из произведений Лермонтова и Флерова наблюдаем один и тот же характер рифмовки (слово, оканчивающееся на *х*, рифмуется со словом, оканчивающимся на *г*):

Только дальше углубиться
Нам мешает тонкий *мох*,
Почему же, голубица,
Не растешь ты у *дорог*? (Н. Г. Флеров);

Но в нем мучительный *недуг*
Развил тогда могучий *дух*
Его отцов... (М. Ю. Лермонтов. Мцыри).

С точки зрения орфоэпии современного русского литературного языка, произношение звука *г* в конце слова как *х* является неправильным.

Для Флерова рифмовка *г — х* — отражение диалектного (южно-русского) произношения. Флеров совершает в данном случае ошибку: нарушает орфоэпические нормы современного русского литературного языка. А вот к Лермонтову претензий мы предъявить не можем, потому что для первой половины XIX века рифмовка *г — х* была в качестве старой нормы поэтической орфоэпии высокого слога одной из поэтических вольностей.

Прочитайте четверостишие из «Кавказского пленника» А. С. Пушкина:

Шумит кустарник. На утес
Олень веселый выбегает.
Пугливо он подножный лес
С вершин высоких озирает.

В данном отрывке слово *утес* произносится с *е*. И это тоже не нарушение литературного произношения, а всего лишь отражение старой поэтической орфоэпии, канонизированной как одна из поэтических вольностей еще В. К. Тредиаковским.

Заметим, что часто произношение, характерное для современной живой речи, вторгается в сферу орфоэпии, которая свойственна поэтическому языку. Такое вторжение является совершенно неоправданным и может повести к искажающим структуру стиха орфоэпическим «поправкам» классиков. Именно такой факт имел место, например, в старом школьном учебнике русского языка для третьего класса, в котором слово *пойдет*

получило две точки над *e* в таком контексте из басни И. А. Крылова:

Когда в товарищах согласья нет,
На лад их дело не пойдёт.

Читая соответствующую басню, мы обязаны нарушить нормы современного русского литературного языка и читать: *На лад их дело не пойдёт*, иначе разрушится строй поэтической строчки.

Мы можем сделать очень серьезные ошибки и при анализе фактов фразеологии, если не будем учитывать изменений в литературном языке. Обратимся снова к Пушкину:

Иди же к невским берегам,
Новорожденное творенье,
И заслужи мне славы дань:
Кривые толки, шум и брань!

В современном языке нет словосочетания *кривые толки*, а есть слово *кривотолки*. Что же представляет собой выражение *кривые толки*? Может быть, фразеологический неологизм поэта, разложение им слова на образное сочетание слов? Оказывается, нет.

В этом словосочетании нет ничего индивидуально-авторского, ничего специфически пушкинского. Это обычное словоупотребление первой половины XIX века. Слово *кривотолки* закрепилось в литературной речи позже в результате процесса сжатия фразеологического оборота в слово.

Совершенно иным является у Пушкина в «Евгении Онегине» словосочетание *черные мечты*, представляющее собой творческую переработку фразеологизма *видеть все в черном свете* (< франц. voir en noir):

Врагов имсет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
Об них недаром вспомнил я...
А что? Да так, я усypляю
Пустые черные мечты...

При быстром чтении в этом словосочетании можно увидеть только хороший эпитет (*черные мечты*). Между тем важно обратить внимание на то, что слово *мечты* здесь обозначает вовсе не «мечты», а «видения» (поэт не хочет все видеть в черном свете). Кстати, это можно почувствовать при замедленном («вникающем») чтении даже без специального анализа, так как ни о каких мечтах здесь логически речь идти не может.

Следовательно, чтобы правильно понимать, а не только чувствовать и воспринимать отмеченные пушкинские тексты, необходимо хорошо знать фразеологию современного русского

литературного языка и фразеологию литературного языка XIX века, а также и те отклонения (из французского языка), которые нередко «всплывают» в художественных структурах писателя.

Кстати, цитированная строфа содержит и еще несколько такого рода фактов, на которых следовало бы остановиться. Разберем лишь один:

Вы согласитесь, мой читатель,
Что очень мило поступил
С печальной Таней наш приятель...

Слово *печальная* в данном случае употребляется Пушкиным не в том значении, к какому мы привыкли, а в значении «достойная сожаления, достойная сочувствия».

Особенно важно учитывать нормативные и исторические изменения в литературном языке при определении и оценке авторских новшеств в семантике, словопроизводстве и сочетании слов. Здесь каждый факт, представляющийся нам писательской инновацией, должен быть детально и всесторонне проанализирован на широком языково-историческом фоне, с учетом существующих и существовавших художественных норм и правил.

В противном случае можно за неологизм принять архаизм, за индивидуальное употребление — употребление общепринятое, неправильно квалифицировать авторское отклонение от языкового стандарта в нормативном и эстетическом аспекте и т. д.

К чему может привести поверхностное чтение художественного текста и пренебрежение к языковым фактам, хорошо видно из случая с одним литературоведом, изучавшим роман «Тысяча душ» А. Ф. Писемского. В газете «Ленинградская правда» от 2 февраля 1956 года о герое указанного произведения было написано буквально следующее: «Калинович приходит к выводу, что единственно правильным может быть только путь революционера. Калинович становится социалистом».

В этих двух фразах содержатся два принципиально важных положения, связанных с трактовкой идейной сущности образа Калиновича. Не надо говорить, какое большое значение все это может иметь для понимания произведения в целом.

Но вот вопрос: правильно ли то, что утверждается здесь? Обращение к соответствующим материалам показывает, что в двух приведенных из его статьи фразах содержится лишь одно совершенно неоспоримое и аксиоматическое положение: единственно правильным может быть только путь революционера. Все остальное (а именно, что к этому пути приходит Калинович и становится поэтом социалистом) так же далеко от правды, как небо от земли. И произошло это потому, что

Библиотека
ведомств
А. С. Сергеев

72256 17

филолог позабыл, что он филолог (буквально — «любящий слово»)

Но обратимся к тому отрывку, который привел этого специалиста по Писемскому, к сожалению, к неверному выводу, вместо того чтобы вывести его на единственно правильный путь. Заранее скажу, что в ошибке исследователя этот контекст не виноват. Просто его надо было читать внимательно и беспристрастно, видя только то, что в нем есть, однако то, что в нем есть, все же видя. Вот этот отрывок из восьмой главы рукописи: «Знаете ли вы, что с первого дня моего брака я сделался чиновником, гражданином, социалистом? Как хотите назовите, но только уж больше не принадлежал себе».

Вы, очевидно, уже догадались, что к неправильному, но очень заманчивому и революционному выводу привело нашего литературоведа слово *социалист*, которое он ничтоже сумняшеся без колебаний и раздумий принял за слово, известное ему из современного русского литературного языка, позабыв о существовании семантических изменений и архаизмов. Между тем одного лишь замедленного чтения этого контекста достаточно, чтобы понять, что *социалист* приведенного отрывка совсем не тот, которого мы знаем сейчас. Слово *социалист* (как и существительные *чиновник* и *гражданин*) здесь значит «общественный человек, член общества», а вовсе не сторонник социализма и, значит, не революционер.

Понятия *чиновник* (чиновный человек, т. е. человек, принадлежащий к определенной общественной группе, сословию, чину), *гражданин* (подданный государства; член общины или народа, состоящего под одним общим управлением), *социалист* в приведенном отрывке противопоставлены как однорядовые понятию человека, принадлежащего только себе. Естественно, принадлежать одному себе после женитьбы более чем трудно.

Слово *социалист* употребляется А. Ф. Писемским в соответствии с его этимологическим значением, которое оно имело как заимствование из французского языка, где *socialiste* (исходно — «член общества», «общественный человек») представляет собой суффиксальное производное от *social* «общественный». Последнее восходит к лат. *socialis*, образованному посредством суффикса *alis* от *socius* «товарищ».

Этот случай невольно напоминает басню К. Пруткина, построенную на омонимических глаголах *прозябать* «произрастать» и *прозябать* «замерзать». Эта басня (называется она «Помещик и садовник») в первую очередь, думается, должна быть обращена к филологам:

Помещику однажды в воскресенье
Поднес презент его сосед.
То было некое растение,
Какого, кажется, в Европе даже нет.
Помещик посадил его в оранжерею;
Но как он сам не занимался ею

(Он делом занят был другим:
Вязал набрюшники родным).
То раз садовника к себе он призывает
И говорит ему: «Ефим!
Блюди особенно ты за растеньем сим;
Пусть хорошенько прозябает».
Зима настала между тем.
Помещик о своем растенье вспоминает
И так Ефима вопрошает:
«Что? хорошо ль растенье прозябает?»
«Изядно, — тот в ответ, — прозябло уж совсем!»
Пусть всяк садовника такого напимает,
Который понимает,
Что значит слово «прозябает».

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В выдвинутых выше положениях о предмете, задачах и содержании лингвистического анализа художественного текста, равно как и в проводимых в связи с этим комментариях конкретных фактов, уже приходилось также касаться и его принципов и приемов. Кратко сформулируем их здесь в той необходимой последовательности и полноте, которая возможна в первом приближении.

Основным принципом лингвистического анализа художественного текста является рассмотрение языковой материи литературного произведения:

- 1) в качестве определенной микросистемы развивающегося языка художественной литературы на фоне исторически изменяющегося русского литературного языка,
- 2) в качестве структурно организованного «плана выражения» определенной (всегда так или иначе воспитывающей) информации.

Указанное с необходимостью предполагает учет следующих двух факторов. С одной стороны, учет специфических черт языка художественной литературы как принципиально иного, нежели литературный язык, явления лингвистической действительности, всегда выполняющего, наряду с коммуникативной функцией, также и эстетическую, выступающего в виде динамической и разноуровневой образной системы, имеющего различные — прозаическую и стихотворную — разновидности¹.

¹ Об отличии литературного языка от языка художественной литературы см.: Максимов Л. Ю. Литературный язык и язык художественной литературы. — Рус. яз. в нач. школе, 1967, № 1; Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 5—83; Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений. — В кн.: Избр. работы по русскому языку. М., 1959, с. 229—256; Гельгардт Р. Р. Теоретические основы исследования стиля художественной речи. — В кн.: Избр. статьи. Калинин, 1967, с. 22—159.

С другой стороны, обязательную оглядку на излагаемый в художественном тексте «план содержания» и сопровождающие его внеязыковые факты, в первую очередь на зависимость истолкования, идейной и художественной позиции автора, его жизненного опыта, биографии, литературных пристрастий и т. д. На это в свое время обращал особое внимание В. В. Виноградов: «Изучение художественного произведения, его языка, содержания должно опираться на глубокое понимание общественной жизни соответствующего периода развития народа, на разностороннее знание культуры, литературы и искусства этой эпохи, на ясное представление о состоянии общенародного разговорного и литературного языка и его стилей в то время, на глубокое проникновение в творческий метод автора и своеобразие его индивидуального словесно-художественного мастерства»¹.

Указанным принципом обусловлены все остальные. Особенно важные среди них можно сформулировать следующим образом:

1. Языковые средства, образующие тот или иной художественный текст, должны быть проанализированы прежде всего в их отношении к соответствующим фактам современного русского литературного стандарта. Этот анализ будет затрагивать явления всех языковых уровней с их значением и формами проявления. Все отклонения и отступления от современных литературных норм (они могут касаться произношения, правописания, семантики, морфологии, синтаксиса, стилистических свойств и словоупотребления) должны быть соответственно объяснены. Все лингвистические «особенности» разбираемого художественного текста должны быть соответственно тем самым истолкованы.

2. Языковые факты, составляющие лингвистическую материю художественного текста, должны быть проанализированы в их отношении к русской художественной системе, синхронной данному произведению. Такой анализ позволит вскрыть специфические языковые особенности этого литературного текста, имеющие в нем индивидуально-авторские инновации, с одной стороны, и реминисценции, характерные и излюбленные писателем языковые средства и стилистические приемы, с другой. Тем самым, он даст возможность верной интерпретации писателя как творческой личности среди своих современников, его роли в литературном процессе, реального вклада в развитие русского словесного искусства, правильной и беспристрастной оценки его художественных достижений и промахов.

3. Языковой материал художественного текста должен быть проанализирован не только с точки зрения наличных норм рус-

ского литературного языка, но и с точки зрения его эстетического соответствия нормам русской художественной системы. При этом особенно важно учитывать, что в художественном произведении — в силу несовпадения понятий литературного языка и языка художественной литературы — вполне возможны, допустимы и даже в целом ряде случаев обязательны такие явления, которые представляют собой ненормативные и неcodифицированные единицы и структуры, чужие и чуждые языковому стандарту (естественно, при обязательном условии их стилистической или литературно-технологической мотивированности).

4. При анализе художественных произведений русской классики прошлого совершенно необходимо постоянно и четко дифференцировать естественные архаизмы времени и архаизмы намеренного использования для решения тех или иных выразительных и изобразительных задач. Это будет основой не только для правильного разграничения фактов сознательного употребления писателем фактов языковой архаики от диахронического явления архаизации, что является очень важным в определении и в квалификации конкретных явлений литературного языка и художественной речи, но и для правильной оценки образующих текст языковых явлений с ортологической точки зрения.

5. При анализе языкового материала художественного текста одновременно должны быть подвергнуты разбору также и все выражаемые им экстралингвистические факты, коль скоро без их знания произведение будет не понято или понято неправильно. Иначе говоря, номинативные единицы языка (слова, фразеологизмы, свободные словосочетания) должны быть раскрыты во всех присущих им фоновых и коннотативных значениях как языковые обозначения того или иного культурно-исторического (лингвострановедческого) содержания.

Этот аспект анализа текста и в дальнейшем его соответствующего комментария особенно важен для понимания произведения нерусскими, хотя актуален (прежде всего по отношению к художественным текстам прошлого и о прошлом) также и для читателей, родным языком которых является русский язык.

Естественно, что такое расширение лингвистического анализа текста в сторону культурно-исторического возможно лишь в определенных пределах: только для установления сторонних носителю современного русского литературного эталона архаических и экзотических явлений и понятий (выраженных соответственно историзмами, этнографизмами и экзотизмами¹) и «фоновых семантических долей»² слов и словосочетаний. Очень

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы, с. 171.

¹ См. об этом: Шанский Н. М. Очерки по русскому словообразованию и лексикологии. М., 1959, с. 208, 223, 232 и след.

² Термин Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова (Лингвострановедческая теория слова. М., 1980, с. 26).

хорошей иллюстрацией здесь может быть текст из романа Л. Н. Толстого «Воскресение», разобранный в указанной книге Е. М. Верещагиным и В. Г. Костомаровым (с. 39): «Обедали шестеро: граф, графиня, их сын, угрюмый гвардейский офицер, клавший локти на стол...»

Вот что они пицут по поводу этого отрывка: «Он, безусловно, понятен любому владеющему русским языком, но только тот, кто помнит, что в «обществе» XIX в. класть локти на стол считалось неприличным, уловит и второй план текста: гвардейский офицер или не обладал хорошими манерами, или не придерживался правил приличия».

Еще более ярким примером в этом отношении может служить XXXV строфа первой главы романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин», где к явным языковым шумам и помехам (в виде устаревших слов *биржа*, *охтенка*, *васисдас*, *хлебник*) прибавляется информативная скрытность самого текста с точки зрения его «плана содержания»:

Что ж мой Онегин? Полусонный
В постелю с бала сдет он;
А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
Проснулся утра шум приятный.
Открыты ставни; трубный дым
Столбом восходит голубым,
И хлебник, немец аккуратный,
В бумажном колпаке, не раз
Уж отворял свой *васисдас*.

Даже зная, что слово *биржа* здесь употребляется А. С. Пушкиным в архаическом значении «уличная стоянка извозчиков», что *хлебник* — это пекарь и продавец хлеба, что *охтенка* «жителиница Охты, т. е. Охтинской слободы Петербурга», а слово *васисдас* (искаж. франц., германизм во французском языке) значит «форточка», мы не в состоянии с исчерпывающей полнотой представить сообщаемое поэтом.

Последнее можно осуществить только с учетом тех «фоновых семантических долей» у ряда слов, образующих разбираемый текст, которые отражают неизвестные современному читателю экстралингвистические факты.

Надо видеть, что кроется под сочетанием *А Петербург неугомонный Уж барабаном пробужден*. Здесь Пушкин говорит о барабанной дроби утренней побудки в казармах, расположенных в различных концах города гвардейских полков. Звук барабана будил ото сна трудовое население столицы. Что

именно трудовой народ, а не представителей господствующего класса, говорят и предыдущие строчки *Что ж мой Онегин? Полусонный В постелю с бала сдет он*, и слово *неугомонный* (см. строфу 27). Следует также иметь в виду, что охтенка, спешащая с кувшином, не просто обитательница Охты, а молочница: «Охта была заселена финнами, снабжавшими жителей столицы молочными продуктами»¹.

Необходимо учитывать также, что хлебник, немец аккуратный, как пекарь и продавец хлеба открывал форточку в своей лавке не для того, чтобы ее проветривать, а чтобы подавать покупателю хлеб².

Наконец, только внимательное чтение этой строфы дает возможность сделать вывод, что описываемое зимнее утро было безветренным и морозным: снег хрустит, а трубный дым столбом восходит голубым³.

6. При анализе стихотворных текстов следует иметь в виду, что все поэтические произведения — независимо от степени их эстетической ценности и художественности — выступают перед нами всегда как та или иная образная микросистема, ритмориформически строго организованная (белые стихи, как и стихи в прозе, составляют пограничную стихопрозаическую зону и для соотносительных стихотворной и прозаической разновидностей словесного искусства в их классическом проявлении не свойственны). Ритмориформическая организация и дисциплина стиха, особенно в сфере малых форм, для адекватной характеристики и квалификации «плана выражения» произведения составляют быть предельно внимательными не только к его содержательной языковой сути (ключевые слова и обороты, факты символики и мифологии, семантические шумы и помехи, традиционно-поэтическая лексика и фразеология, авторские инновации и образные реминисценции, словесная игра и т. д.), но и к его формальной — конструктивной и звукографической — стороне (структурные элементы целого, поэтические вольности, стихотворная орфоэпия, звукопись, графика стиховой строки и др.).

7. При лингвистическом анализе русских литературных произведений писателей-билингвов совершенно необходима (наряду с учетом всего сказанного выше) тщательная характеристика и квалификация всех наблюдаемых в тексте фактов второго языка и строгая дифференциация их с точки зрения причин появления (а значит — и эстетической ценности и нормативности).

¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980, с. 165.

² Ю. М. Лотман переводит слова *не раз Уж отворял свой васисдас* как «продал уже не одну булку» (там же). Это — если иметь в виду ленинградское значение существительного *булка* «белый хлеб» — не является точным.

³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М., 1955, т. 4, с. 327.

тивности). Ведь «родимые пятна» второго языка (как родного, так и иностранного; ср. галлицизмы у Пушкина, Л. Толстого и т. д.) в художественной речи писателя могут быть как отражением бессознательной интерференции на русскую речь иной языковой системы, так и осознанным и сознательным использованием ее фактов в определенных стилистических целях¹.

8. При изучении русских художественных текстов нерусскими для их верного понимания и восприятия совершенно необходимо также учитывать и те различия, которые существуют между русской и родной словесно-образной картиной мира².

Естественно, что в процессе комментирования литературного произведения нерусским, к подобным несоответствиям требуется внимание особое. И объяснение случаев разницы в «языковом видении мира» русского и нерусского (узбека, грузина, немца и т. д.) здесь будет поэтому составлять обязательный компонент лингвистического комментирования художественного текста.

9. Наконец, анализ языковой материи художественного текста в идеале должен быть абсолютно беспристрастным и объективным, основанным только на реально существующих и существовавших лингвистических фактах, полностью исключающий современное ее восприятие и толкование. Лишь в таком случае окажется возможным настоящее проникновение в сокровенную суть авторского замысла, раскрытие святой святых художественного текста как произведения его создателя, с при-сущими этому произведению в момент его появления на свет идейно-художественным значением и особенностями. Этот тезис в свете изложенного не является новым: он лишь обобщает все ранее сказанное, но его все же надо упомянуть специально. Последнее объясняется тем фактом, который иногда называют «активной ролью читателя»³, а по существу который представляет собой своеобразную интерференцию на художественный текст языкового сознания читателя как определенной личности. Ведь различное прочтение (а значит, восприятие и понимание) художественного текста находится в прямой зависимости от временной дистанции между написанием и данным прочтением произведения, образованности и личности читателя, его субъективного в соответствующий момент состояния, переживаний

¹ См. об этом: Боброва Т. А., Шанский Н. М. О некоторых аспектах изучения русского языка как средства межнационального общения. — В кн.: Проблемы изучения русского языка в Узбекистане. Ташкент, 1982, с. 3—14.

² См. изложение этой проблемы в книге: Шейман Л. А. Основы методики преподавания русской литературы в киргизской школе. Фрунзе, 1982, ч. 2, с. 143 и след.

³ Новиков Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста, М., 1979, с. 16—17.

и т. д. Как говорит В. В. Виноградов, излагая концепцию символической структуры художественного произведения А. А. Потебни, «себе самому довлеющего, постоянного художественного произведения нет. Оно вечно воссоздается заново, вечно меняется — оно всегда в процессе непрерывной трансформации»¹. «Каждое новое поколение читателей может подновить его по-своему, ... «открыть» в нем новые глубокие идеи, новые воззрения и нормы, т. е. вложить в него свое новое содержание по мере своего культурного развития»². Отмеченная активная роль читателя, позволяющая ему по-своему интерпретировать художественный текст и использовать его в своих прагматических целях, часто уводит его очень далеко от тех сокровенного и единственного содержания, образной системы и «плана выражения», которые вкладывал в него автор. Между тем, «восстановление «авторского содержания» произведения является одной из центральных задач истории литературы»³.

Сформулированные принципы лингвистического анализа художественного текста предполагают различные методы и приемы (а тем самым процедуру и формы) его проведения. Вариативность методов и приемов здесь задается и языковым материалом произведения, и поставленными задачами, всегда имеющими вполне определенный (то очень ограниченный и локальный, то широкий и общий) характер. Вместе с тем методические приемы выделения и квалификации соответствующего языкового факта среди других, сравнение и сопоставление его с другими (тождественными, аналогичными и пусть совершенно иными, но соотносительными), а также последующее всестороннее рассмотрение его в большом синхронно-диахроническом языковом и художественном контексте являются самыми важными.

Каждый анализируемый языковой факт в том или ином художественном тексте должен быть прежде всего вычленен как отдельная лингвистическая единица, определен как элемент наличной системы, а затем уже — путем сравнения и сопоставления с другими фактами — точно и четко осознан в своих лингвистическом и эстетическом значениях и функциях. В заключение разбираемый языковой факт в качестве непосредственно составляющего художественного текста — в целях контроля и коррекции полученных выводов — должен быть рассмотрен под «лингвистическим микроскопом» на фоне рядоположенных явлений развивающейся системы русского литературного языка и языка художественной литературы.

¹ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971, с. 8.

² Там же, с. 9.

³ Там же, с. 7.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ОПРЕДЕЛЕННЫЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ ПРИЕМ

Добытые посредством лингвистического анализа художественного текста, являющегося научным исследованием языковой и образной материи литературного произведения, знания имеют большое практическое значение как для преподавания литературы, так и при обучении языку. Первое обусловлено тем, что язык представляет собой первоэлемент литературы как словесного искусства: без него она не существует. Второе объясняется тем, что язык художественной литературы наиболее полно и ярко воплощает в себе лучшие качества литературного языка, его неисчерпаемые жизненные силы и творческие возможности, удивительное богатство образных средств, гибкость и точность в выражении тончайших оттенков мысли. Особую роль он играет в преподавании русского языка и литературы на продвинутом этапе обучения, т. е. в старших классах среднего и в вузе. Данные, полученные с помощью лингвистического анализа художественного текста, будучи лингводидактически обработаны и осмыслены, дают возможность совершенствовать далее конкретные формы и методы введения русской художественной культуры слова в процесс коммуникативного обучения русскому языку, позволяют будущему учителю-словеснику научить детей читать художественную литературу, более правильно организовать работу по развитию речи, воспитать учеников чуткими к красоте и выразительности русского литературного языка, прививать им лингвистическое и эстетическое чутье.

Целиком и полностью на результатах лингвистического анализа основан такой методический прием, каким является лингвистическое комментирование. С разной степенью глубины и специфики он используется в повседневной работе как учителя средней школы, так и преподавателя вуза. Лингвистическое комментирование какого-либо художественного произведения или его отрывка представляет собой разъяснение тех его «темных мест», которые особенно сильно мешают его правильному пониманию и восприятию как определенной информации и образной системы.

В зависимости от поставленных методических задач и этапа обучения комментарий может во многом варьироваться.

При объяснительном чтении в среднем звене он будет носить характер элементарной семантизации и толкования. В курсе русской литературы на продвинутом этапе (в старших классах средней школы и особенно в вузе) он может выступать перед нами и в виде развернутых и подробных объяснений, входящих в общий объем филологического и культурно-исторического комментария текста или его части.

В вузовском курсе «Лингвистический анализ художественного текста» лингвистическое комментирование при внимательном чтении литературного произведения является первым этапом его лингвистического разбора.

Лингвистическое комментирование по своему объему — либо полное, либо выборочное. Последнее содержит разъяснение только некоторых наличествующих в тексте фактов, которые почему-то привлекают в данный момент внимание обучающего и обучаемого.

По отношению к моменту первого прочтения художественного текста (целостного или частичного) лингвистическое комментирование может быть предваряющим, синхронным и последующим. Наиболее эффективным представляется синхронное лингвистическое комментирование.

Естественно, что в таком случае литературное произведение должно обязательно быть прочитано еще раз, так сказать, одним дыханием. Такое вторичное чтение устранит известную «анатомичность» первого и позволит представить анализируемый текст как идейно-художественное целое более объемно и ярко.

Синхронное первичному прочтению литературного произведения лингвистическое комментирование «возникает» и осуществляется при его замедленном, вникающем чтении художественного текста под лингвистическим микроскопом. Толкование соответствующих языковых фактов при этом проводится прежде всего учителем (в школе) или преподавателем (в вузе), но такое чтение художественного текста — «с чувством, с толком, с расстановкой» — помогает поставить перед обучаемым также и разного рода эвристические задачи и вопросы, учит видеть, на первый взгляд, незаметное и малозначимое, читать литературное произведение осмысленно и внимательно, т. е. превращается уже в лингвистический анализ художественного текста, пусть самый начальный и элементарный.

Лингвистическое комментирование, основанное на лингвистическом анализе, т. е. на хорошем знании всей системы языковых средств, которые были использованы художником слова в данном произведении или отрывке, имеет большое воспитательное значение. Оно заставляет обучающего и обучаемого расстаться с той практикой, которая является сейчас широко распространенной (и в школе, и в вузе), когда при изучении литературного произведения ограничиваются иногда пониманием его в общем и целом, когда художественный текст читается бегло и без «пристрастия» (из-за боязни, что от этого якобы разрушится эстетическое восприятие содержания и образной системы произведения).

Между тем, напротив, только вникающее чтение литературного текста позволяет глубоко и правильно понять его как определенный факт словесного искусства. Если же при этом

за «деревьями» словесных фактов и мелочей становится не видно «леса» произведения в его идейной и художественной целостности (это, конечно, не исключено), то ведь текст можно прочитать неоднократно.

Беглое чтение художественного текста с установкой лишь на глобальное понимание его как определенной информации, чтение, называемое в обиходе «чтением по диагонали», по существу, отучает учеников и студентов читать (радио и телевидение в таком случае этому будут только способствовать), делает их безразличными к художественной форме, глухими к красоте и выразительности настоящего литературного языка. Невнимание к языковым мелочам, «аэрофотосъемочное» пере-скакивание с пятого на десятое в погоне лишь за сюжетом и образами героев закономерно приводит в таком случае к непониманию в произведении даже его содержательной сути, не говоря уже о том, что привносит в интерпретацию художественных произведений чисто субъективные, конъюнктурно-оценочные моменты и совершенно не позволяет увидеть, как художественный текст «сделан».

Все основные аспекты лингвистического анализа и комментирования художественного текста в заметках и очерках, составляющих основную часть книги, иллюстрируются конкретными примерами. Это либо разъяснения отдельных языковых «особинок» в том или ином отрывке, либо толкования трудных мест текста, либо целостный разбор текста как факта словесного искусства.

ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ КОММЕНТИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЕ И ВУЗЕ

В национальной школе лингвистическое комментирование в своей основе определяется тем, что свойственно ему как методическому приему вообще, т. е. как практическому преломлению и применению лингвистического анализа художественного текста, представляющего собой научное исследование языковых средств, образующих лингвистическую материю литературного произведения. Ведь лингвистическое комментирование (или толкование¹) художественного текста — это всего лишь методическая обработка и использование в учебном процессе и результатах исследовательских результатов лингвистического анализа художественного текста. Об этом подробно уже говорилось в предыдущем параграфе. Вместе с тем оно имеет в национальной школе и вузе свою специфику (как в содержании комментируемого — значительно большего и разнородного — материала, так и в формах и видах реализации).

¹ См. этот термин, употребляемый как синоним слова анализ, у Л. А. Новикова (указ. соч., с. 11).

Указанные специфические особенности лингвистического комментирования литературного произведения нерусским обусловлены в первую очередь двумя обстоятельствами: во-первых, тем, что в таком случае лингвистическому комментированию подвергается художественный текст на языке, который является для учащихся неродным, а во-вторых, тем, что язык объясняемого произведения является, кроме того, также и таким, который ими только еще усваивается.

Второе обстоятельство вынуждает нас на первых порах ограничивать круг толкуемых языковых фактов (даже на продвинутом этапе) самыми «коммуникативно-коварными», такими только, без объяснения которых просто невозможно понимание (иногда, чего греха таить, весьма поверхностное) изучаемого художественного текста как определенной информации. Оно же заставляет в связи с небольшим активным словарным запасом на русском языке, ограниченным программным минимумом, проводить вначале лишь элементарную семантизацию и толкование необходимых языковых фактов, прибегая при этом нередко к помощи родного языка. Объяснение непонятного на русском языке, конечно, должно быть постоянным и как можно более широким и интенсивным, но при этом следует всегда учитывать русскоязычные знания учащегося.

Первое обстоятельство — в силу того, что с лингвистической точки зрения русский художественный текст комментируется в нерусской аудитории — приводит к более внимательному и серьезному учету нормативности и исторической изменчивости русского литературного языка, специфики русской художественной системы, речесведческого и культурно-исторического материала, а также данных сравнительной типологии русского и родного языков, включая факты, добытые сопоставлением соответствующих словесно-образных картин мира, выявлением сходств и различий «языкового видения» объективной действительности.

Сформулированное положение сказывается и на содержании комментируемых фактов, и на методике комментирования.

По своему содержанию объясняемый языковой материал в национальной аудитории оказывается значительно объемнее и многообразнее, поскольку в ней комментирования требуют в ряде случаев даже хорошо известные каждому русскому факты разных языковых уровней современного литературного стандарта.

Помимо этого, нерусского учащегося необходимо ознакомить с многочисленными фактами так называемой безэквивалентной и фоновой лексики и фразеологии, содержащими специфически русский культурно-исторический и художественно-выразительный компонент.

Разбор русского художественного текста в национальной аудитории ведет также и к использованию иных форм и видов работы, нежели те, которые наблюдаются тогда, когда коммен-

тарий предназначен русскому. Здесь — кроме прямой семантизации и толкования средствами русского и родного языков — могут активно использоваться различные приемы сравнения и сопоставления русских и национальных языковых средств выражения, явлений тождественности и несовпадения их в коннотативно-фоновом аспекте, особенностей смысловых и образных ассоциаций и т. д. Особое внимание — после объяснения незнакомых фактов лексики и фразеологии, грамматики и фонетики — должно быть уделено устранению всего того в отдельной языковой единице или каком-либо сверхфразовом единстве (им может быть, как известно, и целый текст), что способно помешать адекватному пониманию и восприятию русского художественного текста нерусским читателем. Насколько это важно в процессе преподавания литературы в национальной школе, свидетельствует существующая практика и проведенные методические исследования¹.

Организация работы по лингвистическому комментированию художественного текста в национальной аудитории, конкретные способы, приемы и последовательность толкования языковых средств литературного произведения в различных условиях личного или формирующегося билингвизма являются предметом русской лингводидактики и отчасти методики преподавания русской литературы как словесного искусства. Этот аспект только еще начинает разрабатываться и во многом пока — по своей прагматической эмпиричности — зависит от лингвистических знаний и педагогического мастерства преподавателя.

В настоящее время можно воспользоваться тем опытом словарной работы на уроках русской литературы, который в различных наших республиках уже накоплен, и в определенной мере подвергся даже монографическому исследованию и обобщению².

¹ Ср., например, факты, приводимые в книгах: Черкезова М. В. Русская литература в национальной школе. М., 1981, с. 21—43; Шейман Л. А. Основы методики преподавания русской литературы в киргизской школе, ч. 2, с. 157—158, 178 и след.

² См., например, книгу М. В. Черкезовой «Русская литература в национальной школе» (с. 104 и след.).

Глава II

ПО СТРАНИЦАМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ЯЗЫК И ВРЕМЯ

Неизменны интерес и любовь к животворному источнику великой русской литературы, нескончаемо наше восхищение ею. По-прежнему лучшие произведения нашей классики глубоко трогают и бесконечно радуют нас своей удивительной свободой мысли и чувства, поэтической свежестью языка, тонкой иронией и блестящим остроумием, удивительно искренней теплотой и преданностью Родине и Человеку.

Со школьной скамьи русское словесное искусство прошлого становится верным и неизменным спутником в нашей трудной и радостной жизни.

Вместе с тем быстротекущее время сделало и продолжает делать свое дело. Принципиально иной стала жизнь нашей Родины. Кардинальные изменения произошли в нашем обществе, культуре и художественной литературе. Эпохи и годы серьезно изменили и не перестают менять наш язык. От этого уже не уйдешь: иное время — иной язык. Это касается, кстати, и заглавных слов данного очерка. Сейчас нет уже существительного *язык* в значении «народ», которое мы видим в пушкинском стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»: «И назовет меня всяк сущий в ней *язык*» (будет знать меня всякий живущий в России народ). В настоящее время нам неизвестно уже слово *время*, которое в автономном употреблении имело бы положительную семантику — «благоприятное время». Сейчас такое значение у этого слова отмечается лишь в составе производных *не время* и *безвременье*. А Пушкин в «Графе Нулине» еще спокойно писал:

Она ему рукой небрежной
Пожала руку; он дурак,
Он должен бы остаться с нею,
Ловить минутную затею.
Но *время* не ушло: теперь
Отворена, конечно, дверь...

Многое из того, что было ранее общеизвестным и коммуникативно важным для носителей русского языка, или ушло в

пассивный запас, или переместилось на периферию. Появилась масса новых, не известных до этого слов и оборотов. Большое количество слов и выражений приобрело иные, нежели они имели прежде, значения. Резко изменился поэтический язык в целом как первоэлемент художественной литературы. Все это неизбежно и закономерно привело к тому, что для современного читателя в произведениях русской классики появились такие языковые факты и явления, которые могут мешать эстетическому восприятию художественного текста, его правильному пониманию и осмыслению. Таких чуждых нам языковых «мелочей» становится все больше и больше. Касаются они всех уровней языка (от фонетики до синтаксиса), но чаще всего, естественно, характерны для лексики и фразеологии. Многие из таких лексических и фразеологических единиц создают немалые трудности для корректного понимания читаемого.

Особенно коварными в коммуникативном отношении здесь являются лексико-семантические архаизмы, т. е. слова, которые хорошо известны и сейчас, но использованы в старом, в настоящее время уже архаическом и незнакомом для рядовых носителей русского литературного языка значении. Особое «зло» вредство» их заключается в том, что — в отличие от других архаизмов — их устарелость и инородность нашему языковому сознанию ясно видны далеко не всегда (особенно при поверхностном, беглом, не очень внимательном чтении).

Языковые «шумы и помехи» в художественном тексте самые разные и по своему лингвистическому характеру, и по своей антикоммуникативной силе. Остановимся далее на некоторых из них, коль скоро они требуют уже определенного лингвистического комментирования. Соответствующие разъяснения даются в виде маленьких и автономных очерков о том или ином «темном месте» произведения. Они, несомненно, позволяют несколько иными глазами посмотреть на художественный текст, читать его вдумчиво и внимательно. Ведь все эти микрорассказы — пусть в разной степени — будут касаться в той или иной мере трудных строк, неясных мест, больших и малых «подводных камней» в разноликом и бурном языковом потоке литературных произведений. Полученные сведения и знания позволяют далее перейти к целостному анализу текста.

Надо заметить, что трудности и неудобства в адекватном понимании литературы прошлого создаются не только фактами его языка. Сплошь и рядом они объясняются и внеязыковыми, экстралингвистическими причинами. Во-первых, современному читателю во многом неизвестны описываемые реалии, предметы и явления быта ушедшей эпохи, существовавшие тогда нравственные понятия и социальные отношения. Во-вторых, в художественном тексте нередко содержится масса сейчас уже непонятных отсылок и намеков, которые прекрасно ощущались и угадывались современниками писателя или поэта. В-третьих,

довольно часто произведение в силу художественных особенностей его поэтики, когда текстовый мир дается в диалектическом единстве с реальным, содержит в себе самые различные литературные реминисценции. Иногда внеязыковые шумы и помехи в том или ином тексте сливаются с языковыми трудностями или осложняются ими. И наоборот. И это понятно: ведь каждое слово и выражение всегда обозначает что-то либо в окружающей человека действительности, либо в его сознании. При анализе темных мест произведения все это приходится учитывать постоянно. Поэтому в ряде следующих далее заметок комментируются мешающие коммуникации лингвистические явления одновременно с экстралингвистическими.

В ГОСТЯХ У СЕМАНТИЧЕСКИХ АРХАИЗМОВ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Два слова с *эпи-* в первой главе

При чтении художественных произведений прошлого семантические архаизмы требуют особого внимания. Именно они, как правило, выступают теми рифмами, о которые разбивается — если мы их не замечаем — наше понимание текста. И все это потому, что семантические архаизмы в отличие от всех остальных устарелых слов привлекают наш читательский взор в значительно меньшей степени.

Все прочие архаизмы показывают всем своим внешним видом, что они являются устаревшими словами:

и собственно-лексические (*ланита* «щека», *политес* «вежливость», *виктория* «победа», *зане* «потому что», *сей* «этот» и т. д.);

и лексико-фонетические (*лиит* «поэт», *пройство* «геройство», *глад* «голод» и пр.);

и лексико-словообразовательные (*рыбарь* «рыбак», *кокетство* «кокетничать», *балтические* «балтийские» и т. п.).

О своей устарелости они, по существу, кричат на весь окружающий текст.

Совсем другого характера семантические архаизмы; внешне они ничем не отличаются от современных слов и поэтому вполне могут быть приняты (особенно при беглом, невнимательном чтении текста) за лексические единицы активного запаса современного русского литературного языка. Именно эта «маскировка» под актуальную лексику, «умение» выдать себя за современные слова и делает семантические архаизмы опасными для читателя фактами языка. Именно этим объясняется подавляющее большинство случаев всякого рода искаженного представления о читаемом тексте, его недопонимания и непонимания вообще. Именно семантические архаизмы оказываются чаще всего виноватыми (вместе с самим невнимательным

читателем) в том, что последний получает перекло вместо информации дезинформацию, не понимает, что ему сообщает поэт или писатель.

Сейчас мы остановимся лишь на некоторых семантических архаизмах «Евгения Онегина». Их в этом романе Пушкина немало.

Уже в самом начале пушкинского романа мы встречаемся со словами *эпиграмма* и *эпиграф*. Они соседствуют друг с другом, находясь соответственно в пятой и шестой строфах. Для современного читателя это самые обычные слова из литературного обихода. Первое значит «короткое сатирическое произведение», второе — «небольшой текст, которым автор предваряет свое произведение или его какую-либо часть для раскрытия основного их содержания». Однако было бы ошибкой отождествлять эти два термина с соответствующими словами у Пушкина.

Существительное *эпиграмма* кончает пятую строфу:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть.
Онегин был по мнению многих
(Судей решительных и строгих)
Ученый малый, но педант:
Имел он счастливый талант
Без принуждения в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С ученым видом знатока
Хранить молчанье в важном споре
И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных *эпigramм*.

Неожиданные эпиграммы Онегина, заставляющие светских дам улыбаться, ничего общего с поэтическими произведениями не имеют. Ведь, «Высокой страсти не имея Для звуков жизни не щадить, Не мог он ямба от хорея, Как мы ни бились, отличить». Здесь перед нами один из многочисленных у Пушкина галлицизмов и обозначает он «острота» (ср.: франц. *épigramme* «колкость», «острота»). Вспомните, кстати, словосочетание *сыпать острые слова* в седьмой строфе первой же главы, которое, несомненно, является свободной передачей французского оборота *dire des pointes* «отпускать остроты».

То же можно отметить и относительно слова *эпиграф*:

Латынь из моды вышла ныне:
Так, если правду вам сказать,
Он знал довольно по-латыне,
Чтоб *эпиграфы* разбирать,
Потолковать об Ювенале,

В конце письма поставить *vale*¹,
Да помнил, хоть не без греха,
Из Эпиды два стиха.
Он рыться не имел охоты
В хронологической пыли
Вытописания земли:
Но дней минувших анекдоты
От Ромула до наших дней
Хранил он в памяти своей.

Заметим, что от современного литературоведческого термина слово *эпиграф* отличается здесь также и старым (ископно накорневым) ударением, как и в генетически родственном ему существительном *эпиграмма*.

Пушкин говорит здесь не об эпиграфах, а об античных надписях на могилах, памятишках или зданиях. Чтение их было одной из составных частей начального курса древних языков. Буквально слово *эпиграф* значит «надпись». Такую семантику оно имеет и во французском языке, передающую ему по наследству из древнегреческого (*επί* «над, сверху», *γραφη* «надпись, запись»). В последнем, кстати, наши слова во многих своих значениях (в силу однородности своего морфемного состава) выступают как синонимические.

В последующих второй и седьмой главах вместо *эпиграф* выступает слово *надпись*:

И там же надписью печальной
Отца и матери, в слезах,
Почтил он прах патриархальный...
(гл. II, стр. 38)²;

Там виден камень гробовой
В тени двух сосен устарелых.
Пришельцу надпись говорит:
«Владимир Ленский здесь лежит,
Погибший рано смертью смелых,
В такой-то год, таких-то лет.
Покойся, юноша-поэт!» (гл. VII, стр. 6).

Заметим, что словарная статья, посвященная слову *эпиграф*, в «Словаре языка Пушкина»³ составлена некорректно: во-первых, в ней нет толкования значения, во-вторых, в ней недифференцированно — как одно слово — даются два разных (пусть и находящихся в ближайшем родстве) существительных, как

¹ Будь здоров (лат.).

² Здесь и далее при указании источника приняты сокращения: гл. II — глава вторая, стр. 38 — строфа XXXVIII.

³ Словарь языка Пушкина: В 4-х т. М., 1956—1961, т. 4, с. 1007.

только что разобранное, так и современное: «Мы решились, с разрешения родственников, издать ее (рукопись) особо, приислав к каждой главе приличный эпиграф» (Капитанская дочка).

Как видим, в процессе своего употребления бывшие в языке-источнике родственные слова *эпиграмма* и *эпиграф* в русском языке семантически разошлись, но затем тематически сблизились, став и то и другое литературоведческими терминами (Пушкину они известны и в этом семантическом амплуа).

Пучок зари

В тридцать пятой строфе второй главы своего стихотворного романа, описывая старших Лариных, Пушкин пишет:

В день Троицын, когда народ,
Звывая, слушает молебен,
Умилно на пучок зари
Они роняли слезки три...

Пучок зари... Не правда ли, с точки зрения современного языкового сознания, довольно странное словосочетание? Ведь сейчас мы в своем языковом обиходе привыкли к сочетанию слов *пучок моркови* (*укропа, лука, кинзы, редиски, петрушки*). В этих очень частотных словосочетаниях опорное слово *пучок* выступает, собственно говоря, в значении «связка». Кстати, это значение нашего слова в Словаре С. И. Ожегова не отмечается. В нем фиксируется лишь его вторичное, специальное значение («пучок лучей» и *пучок «вид прически»*).

Примечательно к тому же, что научный термин *пучок* (*лучей, линий, прожилок* и т. д.) всегда требует за собой в качестве дополнения существительного во множественном числе (парикмахерский профессионализм употребляется автономно).

В пушкинском же тексте слово *пучок* употреблено аналогично современному в значении «связка» (*лука, укропа, редиски* и пр. — с родительным части при вещественном существительном единственного числа). Только очень уж далеким кажется нам знакомое слово *заря* от обозначения растения как совокупности. Вспомните хотя бы чудесное описание Пушкиным белых ночей в Петербурге и привычные и понятные строки:

Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

И все-таки слово *заря* оказывается здесь того же порядка, что и существительные *лук, укроп, крапива* и т. д., т. е. название растения. В ботанике его называют двойкой: то любисток, то зоря или заря. Это полевая трава рода *lubisticum* (отсюда и первое ее название), относящегося к семейству зонтичных.

Она не только широко употреблялась в медицине как хорошее лекарственное средство (Соболевский Г. Санкт-Петербургская флора. СПб., 1801, т. 1, с. 217—219), но использовалась в один из самых почитаемых праздников (в Троицын день) в обряде замаливания грехов.

Так что в приведенных пушкинских строках говорится о конце мая — начале июня, когда во время праздничного молебна родители сестер Лариных «плакали на цветы», замаливая свои грехи¹.

Что касается *зари* или *зори* (написание *а* вторично и является отражением на письме аканья), то, по мнению М. Фасмера, этот северновеликорусский фитоним представляет собой «темное» слово². Думается, что этимологически астрономическое *заря, зорька* и травное имя связаны между собой прямо и непосредственно как исходное и его производное посредством лексико-семантического способа словообразования. В таком случае растение было названо так по времени цветения в белые ночи и своему бледно-беловатому цвету.

Скобки в сорок седьмой строфе главы четвертой

В пунктуационном плане эти скобки самые что ни на есть заурядные. В полном соответствии с правилами они выделяют из последовательного повествования вставное предложение с характерной для Пушкина присоединительной конструкцией:

(Люблю я дружеские враки
И дружеский бокал вина
Порою той, что названа
Пора меж волка и собаки,
А почему, не вижу я.)

И не о них пойдет речь. Вглядишься попристальнее в то, что поэт нам мимоходом сообщает в этих скобках, и тогда станет ясно, что настоящее содержание этой пушкинской вставки может оказаться за скобками нашего сознания, если мы не вырвемся из плена современного русского языка и не будем внимательно читать текст. В самом деле, разве не является странным в первой строчке процитированного отрывка слово *враки*? Ведь существительное *враки* сейчас значит «вздор, ложь» и, кстати, что не отмечено С. И. Ожеговым, употребляется преимущественно в синтаксически обусловленном значении (ср. слова *загляденье, осел, лапочка* — по отношению к человеку и т. д.).

¹ См.: Толстой Н. И. Плакать на цветы. — Русская речь, 1976, № 4; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. с. 204—205.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. М., 1967, т. 2, с. 81.

Неужели Пушкин любил ложь или чушь друзей? Конечно, нет. В разбираемом контексте слово *враки* значит «разговоры». Оно было образовано от глагола *врать* «говорить» (ср. в «Капитанской дочке»: «Полно врать пустяки») с помощью суффикса *-к(а)* так же, как *драка* — от *драться*. (Позднее наше слово потеряло форму единственного числа и стало *plurale tantum*.) Таким образом, строчка *Люблю я дружеские враки* значит «Люблю я дружеские разговоры, люблю поговорить с друзьями».

А далее поэт сообщает время, когда он любил поговорить за бутылкой вина с друзьями. Это «пора меж волка и собаки». Что же это за время суток? Косвенно проливает на это свет предшествующая скобкам строка «Вечерняя находит мгла...». Но о точном значении выражения *пора меж волка и собаки* мы узнаем только тогда, когда обращаемся к французскому языку и его перифрастической (такой нередкой у Пушкина: «Мне галлицизмы будут милы, Как ранней юности грехи, Как Богдановича стихи») фразеологии. *Меж волка и собаки* является неточной калькой — с перестановкой компонентов — французского выражения *entre chien et loup*, обозначающего сумерки. Точную кальку *меж собаки и волка* Пушкин перестроил в версификационных целях, для соблюдения размера.

Следует сказать также два слова об архаических формах слов *собака* и *волк*. После предлога *меж* они стоят в родительном падеже, а не в творительном. Сейчас эту временную по семантике перифразу, если бы она сохранилась в современном русском языке, мы произносили бы и писали как *между собакой и волком*.

Заметим, что «хронологические» перифразы французского происхождения встречаются у Пушкина в «Евгении Онегине» нередко: «Улыбкой ясною природа Сквозь сон встречает утро года» (утро года — весна); «Весны моей златые дни» (дни весны — молодость) и др.

В заключение ответим на недоуменный вопрос поэта «А почему, не вижу я...», касающийся происхождения этого фразеологического сращения в языке-источнике. По мнению А. Г. Назаряна, оборот *entre chien et loup* буквально значит «время суток, когда нельзя отличить собаку от волка»¹.

Проверьте себя

Семантические архаизмы приводятся далее в «родном» словесном окружении (из романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина). Попробуйте самостоятельно прочитать приводимые отрывки, найти слова с устаревшей семантикой и установить то значение, которое они имеют в пушкинском контексте.

Но дней минувших анекдоты
От Ромула до наших дней
Хранил он в памяти своей (гл. I, стр. 6);

¹ Назарян А. Г. Почему так говорят по-французски. М., 1968, с. 162.

Как рано мог уж он тревожить
Сердца кокеток записных! (гл. I, стр. 12);

В райке нетерпеливо плещут (гл. I, стр. 20);

Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон шепетильный
И по Балтийским волнам
За лес и сало возит нам... —
Все украшало кабинет
Философа в осмнадцать лет (гл. I, стр. 23);

Усеян площадками крутом,
Блестит великолепный дом... (гл. I, стр. 27);

Когда ж и где, в какой пустыне,
Безумец, их забудешь ты? (гл. I, стр. 31);

Евгений тотчас на свиданье
Стремглав по почте поскакал... (гл. I, стр. 52);

И сени расширял густые
Огромный, запущенный сад... (гл. II, стр. 1);

Везде высокие покои,
В гостиной штофные обои... (гл. II, стр. 2);

«Сосед наш неуч, сумасбродит;
Он фармазон; он пьет одно
Стаканом красное вино...» (гл. II, стр. 5);

Так точно старый инвалид
Охотно клонит слух прилежный
Рассказам юных усачей... (гл. II, стр. 18);

Для призраков закрыл я вежды;
Но отдаленные надежды
Тревожат сердце иногда... (гл. II, стр. 39);

Иные даже утверждали,
Что свадьба слажена совсем,
Но остановлена затем,
Что модных колец не достали (гл. III, стр. 6);

Что знала, то забыла. Да,
Пришла худая черед (гл. III, стр. 17);

Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
Блестая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени... (гл. III, стр. 41);

И впрям, блажен любовник скромный,
Читающий мечты свои
Предмету песен и любви... (гл. IV, стр. 34);

Порой белянки черноокой
Младой и свежий поцелуй... (гл. IV, стр. 38, 39);

Прямым Онегин Чильд-Гарольдом
Вдался в задумчивую лень... (гл. IV, стр. 44)¹

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь... (гл. V, стр. 2);

Ее тревожит сновиденье
Не зная, как его понять,
Мечтанья страшного значенья
Татьяна хочет отыскать (гл. V, стр. 24);

Меж ветхих песен альманаха
Был напечатан сей куплет... (гл. V, стр. 27);

Вдруг двери настезж, Ленский входит,
И с ним Онегин. «Ах, творец! —
Кричит хозяйка: — наконец!» (гл. V, стр. 29);

«Зачем вечер так рано скрылись?» —
Был первый Оленькин вопрос (гл. VI, стр. 14);

Раздвинем горы, под водой
Пророем дерзостные своды... (гл. VII, стр. 33);

Ее привозят и в Собрание... (гл. VII, стр. 51);

И постепенно в усыпление
И чувств и дум впадает он,
А перед ним воображенья
Свой пестрый мечет фараон (гл. VIII, стр. 37);

Зачем у вас я на примете?...
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь? (гл. VIII, стр. 44);

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель,
Прости... (гл. VIII, стр. 49)

Ну, как ваши успехи? Думается, что вы разобрались и данное задание (если не полностью, то в своей основной части) выполнено. Ведь в таких случаях важно прежде всего знать, что среди «своих» слов есть «чужаки» и читать текст не спеша.

Укажем теперь имеющиеся в приведенных отрывках семантические архаизмы (в той последовательности, в какой они в них появляются) и переведем затем их на современный язык. Устаревшие значения здесь имеют слова *анекдот*, *записная*, *плескаться*, *щебетильный*, *плошка*, *в пустыне*, *по почте*, *сени*, *покои*, *обои*, *фармазон*, *инвалид*, *призраки*, *затем что*, *череда*, *взоры*, *блажен*, *любовник*, *белякка*, *прямой*, *торжествуя*, *мечтанье*, *куплет*, *творец*, *зачем*, *своды*, *Собрание*, *фараон*, *соблазнительная* и *прости*. В соответствующих местах «Евгения Онегина» перечисленные слова имеют следующее значение: *анекдот* «короткий рассказ о замечательном или забавном историческом случае», *записная* (*кокетка*) «настоящая, истинная, опытная», *плескаться* «аплодировать»¹, *щебетильный* «галантерейный», *плошка* «плоский сосуд с фитилем для освещения», *в пустыне* «в жизни», *по почте* «на почтовых лоша-

¹ Ср. современное *рукоплескать*.

дах», *сени* «тенистое пространство», *покои* «комнаты», *обои* «ткань для обивки комнат» (в данном случае — штоф)², *фармазон* «франкмасон», «вольнодумец, безбожник», *инвалид* «заслуженный воин, пегодный уже (по нездоровью или старости) к военной службе», *призраки* «мечты», *затем что*³ «потому что», *череда* «пора, время», *взоры* «глаза», *блажен* «счастлив», *любовник* «возлюбленный, влюбленный», *белякка* «красавица», *прямой* «настоящий», *торжествуя* «празднуя», *мечтанье* «виденье», *творец* «боже», *куплет* «небольшая песня», *зачем* «почему», *своды* «туннели», *Собрание* «дворянское собрание», *фараон* «карточная игра», *соблазнительная* (*честь*) «(честь) соблазнителья»³, *прости* «прощай».

А ВДРУГ НЕ ТО ВДРУГ?

Читая Пушкина, мы должны, как об этом уже говорилось, постоянно помнить, что многие слова у него выступают в таком семантическом амплуа, которое им сейчас уже несвойственно.

К перечисленным в предыдущей главке можно отнести также и слово *вдруг*, которое в ряде контекстов обозначает у поэта «сразу, одновременно, вместе». Однако это вовсе не значит, что у Пушкина не встречается и наше *вдруг* «внезапно, неожиданно». Оно тоже может у него быть. И определить, какое перед нами *вдруг* (а оно имеет и третье значение — «тотчас, немедленно»), можно, только внимательно и беспристрастно читая соответствующий отрывок. Таким образом, вопрос: А вдруг не то *вдруг*? — не является праздным и должен учитываться.

К чему приводит забвение его, покажем на конкретном примере.

В предисловии к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в «Народной библиотеке» (М.: Худож. лит., 1966, с. 8—9) у П. Антокольского неверное толкование слова *вдруг* выступает даже в роли одного из аргументов его концепции о трагической сложности в работе Пушкина над романом и окончательности текста последнего. Но дадим слово П. Антокольскому: «Перед нами трагедия самого Пушкина: горестно осознанная им необходимость кончить роман по-иному, чем он был задуман. Отсюда естественный вопрос: является ли находящийся уже более ста лет перед русскими читателями текст окончательно завершенным созданием Пушкина? Или он был компромиссом для автора? На этот счет не может быть никаких сомнений. Сколько бы страданий ни стоило Пушкину сожжение десятой главы

¹ Раньше *обои* (почему они так и названы) не наклеивались, а прибивались особыми обойными гвоздями.

² Союз *затем что* был одним из самых излюбленных причинных союзов поэтической речи. В «Евгении Онегине» он встречается неоднократно, тогда как, например, союз *так как* Пушкин в художественных произведениях не употребляет совершенно. Исключение составляет использование им этого слова в гл. II, стр. 5.

³ В данном значении на морфемы членится таким образом: *соблазнитель-н(ый)*, в современном — *соблазнитель-н(ый)*.

и уничтожение восьмой, все равно решение проститься с героем и романом, которое с такой силой звучит в последних строфах и с такой силой закреплено в памяти и в сознании поколений русских читателей, — это решение Пушкина было твердым и безоглядно смелым! Недаром поэт приравнивает его к прощанию с жизнью, к ранней гибели:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Вдруг — в словаре Пушкина это значит быстро, без проволочек, безжалостно отдавая себе отчет в безвозвратности расставания. В этом — весь Пушкин».

Лингвистический анализ и замедленное чтение пушкинского произведения выявляют, что П. Антокольский здесь выдает за существующее желаемое. Слово *вдруг* в приводимом отрывке не имеет семантики «быстро, без проволочек, безжалостно отдавая себе отчет в безвозвратности расставания». Как оно не обладает и никогда не обладало такой семантикой и в современном обиходном языке. Значение «скоро, не думавши», отмечаемое наряду с другими у слова *вдруг* уже в словаре Геснера 1767 года, совершенно исключает момент раздумья, без которого отдавать себе отчет в чем-либо просто невозможно.

Расширенное рассмотрение отрывка, помещение его в больший контекст совершенно определенно говорит нам (тут надо иметь в виду также и излюбленные Пушкиным стилистические приемы всяческих неожиданных поворотов), что слово *вдруг* употребляется в заключительной строфе «Евгения Онегина» в самом обычном и родном для нас значении «внезапно, неожиданно».

Об этом говорит не только его непосредственное словесное окружение (в котором «роман» жизни и внезапно ушедшие из нее обдуманно и прихотливо сравниваются со стихотворным романом и Евгением Онегиным), но — может быть, в еще большей мере — и сорок восьмая строфа, с ее причудливым и внезапным сюжетным «сгибом», следующим за признанием — отказом Татьяны:

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен!
Но шпор незапный звон раздался,
И муж Татьянин показался,

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим;
Надолго... навсегда.

Нет сомнений и в том, что Пушкин кончил роман так, как он хотел, а не так, как ему диктовала «горестно осознанная необходимость», кончил в том же ключе, в каком все время его писал: не быстро (более семи лет!), не спеша, легко и свободно, но с изумляющими своей неожиданностью поворотами.

Вообще в «Евгении Онегине» слово *вдруг* чаще всего выступает в современном значении:

Вдруг получил он в самом деле
От управителя доклад... (гл. I, стр. 52);

Вдруг увидя
Младой двурогий лик луны
На небе с левой стороны,
Она дрожала и бледнела (гл. V, стр. 5—6);

Вдруг меж дерев шалаш убогой... (гл. V, стр. 15);

Вдруг изменилось все кругом... (гл. VIII, стр. 5) и т. д.

Но встречается в романе и иное *вдруг*, равное словам *немедленно, сразу*. Вот примеры из пятой главы:

Мое! — сказал Евгений грозно,
И шайка вся сокрылась *вдруг*... (стр. 20);

И скачет. Пистолетов пара,
Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его (стр. 45).

Между прочим, это слово *вдруг* в какой-то степени причастно и близко выражению *будь друг*. Не верите? И тем не менее доля правды в только что сказанном есть: фразеологизм *будь друг* возник в результате аббревиации, т. е. сокращения, более полной и рифмованной формы: Будь друг, да не вдруг (т. е. будь другом, да не сразу). Такая поговорка отмечается еще в словаре В. Даля.

МЕЧТЫ И МЕЧТЫ

Мечты бывают разными... Но не о них пойдет сейчас речь. Как филологи обратят внимание на слова. Ведь бывают разными и слова *мечты, мечты*. Причем иногда у одного и того же писателя и в одном и том же произведении. И это следует обязательно учитывать, если мы хотим видеть авторский текст в его истинном свете. Например, текст романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

Существительное *мечта* (естественно, в самых различных своих падежных формах) мелькает в «Евгении Онегине» довольно часто. Оно предстает перед нами уже в посвящении:

Достойнее души прекрасной,
Святой исполненной мечты...

С ним мы сталкиваемся во второй главе при описании Ленского:

Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты
И прелесть важной простоты (стр. 9).

Его трижды произносит в своей исповеди-отповеди Татьяна Онегин в главе четвертой:

Мечтам и годам нет возврата;
Не обновлю души моей...
Послушайте ж меня без гнева:
Сменит не раз молодая дева
Мечтами легкие мечты... (стр. 16).

Неоднократно слово *мечта* встречается нам и в иных местах романа (см., например, десятую строфу главы третьей и строфу сорок пятую главы шестой, третью строфу главы седьмой, тридцать шестую, сорок первую и сорок пятую строфы главы восьмой и др.).

И все это привычное и обычное слово *мечта*, столь же наше, сколь и Пушкина.

Но есть в романе «Евгений Онегин» и другие мечты. Слово *мечта* может являться и является нам в двух контекстах с такими значениями, которые ему в настоящее время уже несвойственны.

В одном случае слово *мечта* выступает у Пушкина как «эрзац» существительного *сновидение*, как обозначение того, что снится:

Он оставляет раут тесный,
Домой задумчив едет он;
Мечтой то грустной, то прелестной
Его встревожен поздний сон (гл. VIII, стр. 21).

В другом случае слово *мечта* у Пушкина (уже в форме множественного числа) оказывается еще более интересным, поскольку его собственное значение — «видение» неразрывно слито со значением стоящего рядом и определяющего его прилагательного *черные*:

А что? Да так. Я усыпляю
Пустые, черные мечты (гл. IV, стр. 19).

Причем слито настолько тесно, что отдельно восприниматься и не должно. Почему? Да потому, что оно является «осколком» семантики породившего эти слова фразеологизма *видеть все в черном свете*.

Впрочем, увидеть это можно только при замедленном чтении, хотя и без какого-либо специального лингвистического анализа. На первый же взгляд слово *мечты* здесь может показаться простым и обычным, а слово *черные* — очень своеобразным, хорошим и свежим эпитетом.

Внимательное и неспешное чтение предшествующей строфы показывает, однако, что в соответствующем месте А. С. Пушкин усыплял вовсе не мечты.

Вспомним, что предшествует разбираемому контексту:

Вы согласитесь, мой читатель,
Что очень мило поступил
С печальной¹ Таней наш приятель:
Не в первый раз он тут явил
Души прямое² благородство,
Хотя людей недоброхотство
В нем не щадило ничего:
Враги его, друзья его
(Что, может быть, одно и то же)
Его честили так и сям.
Врагов имеет в мире всяк.
Но от друзей спаси нас, боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
Об них недаром вспомнил я (гл. IV, стр. 18).

В строфе, как видим, немало скепсиса и пессимизма, поэт высказывает (с его точки зрения, очевидно, не без причины: ему постоянно приходилось встречать в лице друзей врагов) даже сомнение в существовании настоящих друзей: «Уж эти мне друзья, друзья! Об них недаром вспомнил я». Однако тут же оговаривается: «А что? Да так. Я усыпляю пустые черные мечты» (т. е. «Я не хочу напрасно видеть все в черном свете», буквально — «я заставляю уснуть, отгоняю от себя пустые черные виденья, напрасные мрачные мысли»).

Как же возникло такое оригинальное словосочетание, как *черные мечты*? Оно появилось у А. С. Пушкина в результате творческого пересформирования фразеологической кальки *видеть все в черном свете* (< франц. voir en noir), но с использованием, с одной стороны, вместо слова *виденья* (однокорневого с глаголом *видеть*) его архаического синонима *мечты* «виденья, призраки», а с другой стороны, диалектно-просторечного значения слова *мечты* «мысли».

¹ Печальная здесь значит «достойная сожаления».

² Прямое здесь значит «настоящее».

О ВЗОРАХ И ВЗГЛЯДАХ

В современном русском литературном языке слово *взор* является лишь синонимом слова *взгляд*. Однако в XIX веке оно могло употребляться и иначе — как синоним существительного *глаз*. Читая, например, Пушкина, следует иметь в виду, что если в предложении *Взоры наши встретились* (Капитанская дочка) слово *взор* равнозначно слову *взгляд*, то в контекстах:

...перед ней
Блестя *взорами*, Евгений
Стоит подобно грозной тени...
(Евгений Онегин, гл. III, стр. 41);

Но, девы томной
Замета трепетный порыв,
С досады *взоры* опустив,
Надулся он...
(Евгений Онегин, гл. V, стр. 31)

и т. д. — оно выступает уже как обозначение органа зрения. В этом значении существительное *взор* этимологически, по своей внутренней форме — «то, с помощью чего взирают, т. е. глядят».

Такой же образ был положен в основу и некоторых других названий глаза. Такими, в частности, являются слова *гляделки* (от *глядеть*: Он подошел... он жмет ей руку... Смотрят Его гляделки в ясные глаза... (Блок), *вежды* (старославянское заимствование, представляющее собой производное от *ведети* «видеть»: Для призраков закрыл я вежды, Но отдаленные надежды Тревожат сердце иногда... (Пушкин), *зрачок* — уменьшительное от *зрак* (от *зрети* «смотреть, видеть»).

ПРО ГОДИНУ, ГОДОВЩИНУ И ГОД, А ЗАОДНО — ПРО ЛЕТО И ВЕСНУ

Однажды один из читателей журнала «Русский язык в школе» попросил объяснить значение слова *година* в отрывке из стихотворения А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных»:

День каждый, каждую *годину*
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

Что здесь значит слово *година*: «год» или же, как в украинском языке, «час»?

Хотя внешне этот вопрос выглядит весьма заурядно и никакой лингвистической изюминки как будто не содержит, но по существу вопрос очень интересный.

В современном русском литературном языке слово *година* употребляется лишь как обозначение времени, в течение которого происходят какие-либо значительные события с оттенком торжественности, приподнятости. Определение *каждая*, сопровождающее у А. С. Пушкина слово *година*, сразу же говорит о том, что употребляется это слово здесь не в современном значении, а в каком-то другом.

До первой половины XIX века из древнерусского письменного языка дожили следующие значения существительного *година*: 1) время, 2) час, 3) год. Правда, два последних значения встречаются в русском литературном языке пушкинской эпохи очень редко.

В каком же из этих трех значений А. С. Пушкин использует слово *година* в данном четверостишии? Градационный характер однородных членов его первой строчки (*День каждый, каждую годину*), а также предшествующий (ср. *брожу ли... вхожу ль... сижу ль... лягу ль... ласкаю ль...*, говорящие о постоянстве, неотступности, ежечасности думы поэта) и следующий далее текст («меж их» поэт старается угадать время своей будущей смерти!) заставляет думать, что слово *година* имеет здесь, скорее всего, значение «час».

Заметим (на это важное обстоятельство в «Словаре языка Пушкина» почему-то не обращается никакого внимания!), что существительное *годовщина* явно имеет в разбираемом отрывке не современное значение. Оно означает здесь «время». Об этом неопровержимо свидетельствует как сочетание *меж их* (оно исключает здесь значение «год»), так и определение *грядущая* (!). Ведь для нас годовщина всегда связана с тем, что уже прошло (ср. современное значение слова *годовщина* в пушкинских строках: Чем чаще празднует лицей Свою святую годовщину...).

Таким образом, все четверостишие на современной языковой стандарт можно «перевести» так: «Каждый день, каждый час я привык проводить в думах, стараясь угадать среди них время, срок своей будущей смерти».

Кстати, двумя строками выше у А. С. Пушкина не в современном значении употребляется и слово *час*:

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

Существительное *час* здесь значит не «60 минут», а является синонимом слова *время*.

Наличие у слов *час* и *година* одинаковых значений («время», «час») не случайно, так как оба слова этимологически связаны с глаголами, обозначающими ожидание:

первое — с глаголом *чаять* «ждать, ожидать» (ср. *народные чаяния, паче чаяния* «сверх ожидания»), второе — с глаголами *годить* и *ждать* (< ждати).

Как видим, в пределах одного и того же стихотворения А. С. Пушкина слова *година* и *час* употребляются одно на месте другого: *година* в значении «час», *час* в значении «время». Не правда ли, любопытно, что архаическая семантика может врываться в наше современное понимание художественного произведения? Попутно укажем, что трактовка слова *година* в значении «час» как украинизма или полонизма (ср. укр. година, польск. godzina) исключается в разбираемом контексте как биографией А. С. Пушкина, так и его стилистическими принципами.

А теперь о слове *год*. Наш великий поэт пользуется им в данном стихотворении, также как и мы, для обозначения 365 (а в високосном году — 366) дней. Вспомните соответствующую строчку: *Я говорю: промчатся годы*. Чехи и югославы могут понять ее неправильно, как «Я говорю: пройдут праздники», так как в их языках слово *год* значит «праздник, хорошее время». Именно последнее значение («хорошее время») и было в праславянском языке исходным для слова *год*, о чем свидетельствуют как его производные типа *годный, гожий*, так и его родственники в других индоевропейских языках, ср. нем. *gut* «хороший», албанск. *ngëh* «свободное время» (а значит и «хорошее время», «праздник», вспомните, что существительное *праздник* образовано от *праздный* < *праздныи* «свободный, пустой») и т. д.

Следовательно, слово *год* в русском языке пережило следующие узловые смысловые «реформы»: «хорошее время» — «время» — «время в 365 (или 366) дней». В последнем значении оно почти вытеснило из употребления старое название года — существительное *лето*. Сейчас это слово, как известно, называет лишь одну из четырех частей года.

В исходном значении оно существует только как форма множественного числа к слову *год* (ср. *семь лет* и т. д.). Первоначальный смысл ясно чувствуется и в некоторых производных (ср. *летопись* «запись событий по годам», *летошний* «прошлогодний», *летось* «в прошлом году», *летоисчисление*).

Как видим, за свою долгую жизнь слово *лето* из года «превратилось» в его четвертую часть. Почти такую же судьбу пришлось в свое время испытать и общеславянскому слову *яро*, сохранившемуся у нас лишь в составе производных образований типа *яровые* и *ярка* «овца этой весны». Как свидетельствуют данные родственных индоевропейских языков на определенном хронологическом уровне оно тоже значило «год» (ср. авест. *уаг* «год», нем. *Jahr* «год»). Только из названия года оно у славян превратилось в название весны.

В поэтическом языке Пушкина (и как дань литературной традиции, и как результат индивидуально-авторских словесных преобразований поэта) мы встречаемся с многочисленными и разнообразными описательно-метафорическими и перифрастическими сочетаниями. В чудесном пушкинском сплаве книжной и разговорной стихии поэтическая фразеология занимает важное положение и употребляется очень часто. Перифразы, содержащие не прямое название предмета речи, а его описательно-метафорическую характеристику, в стихотворных произведениях Пушкина (даже в зрелом периоде его творчества) выступают в качестве одной из наиболее ярких примет его стиля. Имеются они и в стихах, и в поэмах, и в романе «Евгений Онегин». И это обязательно надо иметь в виду. Конечно, заглавие заметки — гипербола. Однако не такая уж большая, как с первого взгляда может показаться. Чтение Пушкина «с чувством, с толком, с расстановкой», под «увеличительным стеклом» внимательности показывает, что если не в каждой фразе, то почти в каждом стихотворении, в каждой строфе перифраза тут как тут.

Особенно много перифраз поджидает нас в ранних стихотворных произведениях Пушкина, где они выступают иногда в концентрированном виде, буквально следуя одна за другой и по-разному выражая одно и то же. Например, в «Элегии» 1816 года идея «умираю — умру» в пределах одного четверостишия высказывается в трех идущих друг за другом перифразах:

Уж гаснет пламень мой,
Схожу я в холодную могилу,
И смерти сумрак роковой
С мученьями любви покроет жизнь унылу¹.

Поэтический язык позднего Пушкина менее перифрастичен, однако и в нем перифразы не являются редкостью. Так, например, в пятой главе «Евгения Онегина» на личное имя *Зизи* поэтом наизывается четыре перифрастических приложения:

За ним строй рямок узких, длинных,
Подобно талии твоей,
Зизи, кристалл души моей,
Предмет стихов моих невинных,
Любви приманчивый фиал,
Ты, от кого я пьян бывал! (стр. 32).

¹ Пример взят из книги А. Д. Григорьевой и Н. Н. Ивановой «Поэтическая фразеология Пушкина» (М., 1969, с. 11).

Нечто подобное нам встречается и в шестой главе, где в тридцать первой строфе значение «умер» передается целой цепочкой (но уже самостоятельных) перифраз:

Онегин к юноше спешит,
Глядит, зовет его... напрасно:
*Его уж нет. Младой певец
Нашел безвременный конец!
Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!..*

Как видно из приведенных примеров, перифразы могут употребляться по-разному и самые разнообразные (и по удачности и выразительности, и по языковой трудности).

Иногда перифразы, как разодетые адъютанты, сопровождают скромное словное наименование в качестве приложения, выступая в виде образного описания чего-либо, тут же названного и словом:

Все те же: их не изменила
Лихая мода, наш тиран,
Недуг новейших россиян
(Евгений Онегин, гл. V, стр. 42);

И сени расширял густые
Огромный, запущенный сад,
Приют задумчивых дриад
(Евгений Онегин, гл. II, стр. 1);

Рифма, звучная подруга
*Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,*
Ты умолкла, онемела;
Ах, ужель ты улетила,
Изменила навсегда?
(Рифма, звучная подруга..., 1828 г.);

О люди! жалкий род, достойный слез и смеха!
Жрецы минутного, поклонники успеха!
(Полководец, 1835 г.);

Ведь это наконец и жителю берлоги,
Медведю, надоест
(Осень, 1833 г.).

Такие перифразы (если они не содержат неизвестных компонентов) понятны и осознаются нами свободно.

Но не менее часто перифразы употребляются сами по себе, самостоятельно, как единственное обозначение соответствующих реалий (предметов, явлений, действий, состояний и т. д.). Вот

в таких случаях (при беглом, невникающем чтении) их нетрудно и не заметить. В качестве иллюстраций можно привести, в частности, следующие, разные по степени понятности (или непонятности) и известности. Перифраза, которую объясняет сам Пушкин в стихотворении 1814 года «К другу стихотворцу». Написав строчку *Под сенью мирной Минервиной эгиды*, поэт в сносочном примечании сообщает: «То есть в школе».

В стихотворении 1821 года «В стране, где Юлией венчаный...» (Из письма к Гнедичу) мы находим:

Далече северной столицы
Забыл я вечный ваш туман,
И вольный глас моей цевницы
Тревожит сонных молдаван...
Избранник Феба! твой привет,
Твои хвалы мне драгоценны...

Здесь северная столица — Петербург, глас цевницы — поэзия, а избранник Феба — поэт.

Стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829 г.) останавливает нас на следующих строчках:

*Я предаюсь моим мечтам...
Мы все сойдем под вечны своды...
Привык я думой провождать...*

В переводе на современный повседневный язык они означают: «Я думаю», «Мы все умрем», «Я привык размышлять».

В стихотворении «Осень» (1833 г.), среди других, мы обратим внимание на такие места:

...в присутствии луны
*Как легкий бег саней с подругой быстр и волен...
Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!..
Могильной пропасти она не слышит зева...
Иль думы долгие в душе моей питаю...*

На языке «смирненной» прозы это приблизительно значит: «Как приятно ночью кататься с подругой на санях», «Как весело на речке кататься на коньках», «Она не чувствует приближения смерти», «Иль думаю».

Любопытные перифразы, соответственно имеющие значение «Я забываю» и «Луна» находим мы в «Домике в Коломне»:

Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещены унылость... (стр. 12):
Бледная Диана
Глядела долго девушке в окно (стр. 18).

В несколько измененном виде употребляются они Пушкиным и в «Евгении Онегине»:

Быть может, в Лете не потонет («не забудется»)
Строфа, слагаемая мной... (гл. II, стр. 40);

И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы («луну») (гл. I, стр. 47).

Вот еще несколько перифраз из этого замечательного произведения.

В четвертой главе нам встречается перифрастическое приложение:

Меж тем как мы, враги Гимена,
В домашней жизни зрим один
Ряд утомительных картин,
Роман во вкусе Лафонтена... (стр. 50).

Перифразу *враги Гимена* можно перевести словами «убежденные холостяки» (*Гимен* или *Гименей* — бог брака у греков и римлян).

Через несколько страниц мы читаем:

Ужель и впрям и в самом деле
Без элегических затей
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)? (гл. VI, стр. 44).

Весна дней — молодость.

А в первой же строфе следующей (седьмой) главы нас встречает перифрастическое обозначение весны:

Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года.

Третья строфа дает нам уже перифразу со значением «вспоминаем»:

Быть может, в мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна...

Перевернем несколько страниц и обратимся к концу восьмой главы. Вот вторая половина двадцать восьмой строфы:

И он ей сердце волновал!
Об нем она во мраке ночи,
Пока Морфей не прилетит,
Бывало, девственно грустит,
К луне подымлет томны очи,
Мечтая с ним когда-нибудь
Свершить смиренный жизни путь!

Здесь — перифраза на перифразе: *и он ей сердце волновал* — и она его любила, *во мраке ночи* — ночью, *пока Морфей не прилетит* — пока не уснет, *к луне подымлет томны очи* — смотрит томно на луну, *мечтая с ним когда-нибудь свершить смиренный жизни путь* — мечтая когда-нибудь выйти за него замуж, прожить с ним жизнь.

Но, очевидно, примеров достаточно. Думается, что даже эти избранные перифразы из огромного царства перифраз Пушкина говорят о том, что учитывать их при чтении его произведений совершенно необходимо.

СЫНЫ АВЗОННИ

В поэтической речи Пушкина нас постоянно «поджидают» не только довольно многочисленные, но очень разнообразные перифрастические сочетания. Эти перифразы, содержащие не прямое название предмета речи, а его описательно-метафорическую характеристику, даже в зрелом периоде творчества поэта выступают в его стихотворных произведениях в качестве одной из наиболее ярких стилизованных примет. Употребляются они им по-разному и в зависимости от своего лексического состава и приема использования могут быть различной степени трудности. В основном перифразы являются прозрачными и понятными и их перевод на современный язык не составляет особого труда. Таковы в основном перифразы, рассмотренные в предыдущей главе. Но у Пушкина встречаются нередко и перифразы иного рода, по своему смыслу темные и непонятные. Вот с одним из таких описательно-метафорических сочетаний, путешествуя по пушкинским страницам, мы сталкиваемся в последней целой строфе «Отрывок из путешествия Онегина», когда «выходим из одесского оперного театра»:

Финал гремит; пустеет зала;
Шумя, торопится разъезд;
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,
Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый.
Его нисколько затвердив,
А мы ревом речитатив.

Здесь мы встречаемся с ... *сынами Авзонии*. Думается, что для многих это сочетание будет — при всей обыденности и простоте структуры — по своему конкретному значению совершенно неясным. Неясно само по себе оно и в другом контексте — в стихотворении Пушкина «Кто знает край, где небо блещет...»:

Людмила северной красой,
Всё вместе — томной и живой.
Сынов Авзонии пленяет...

Между тем семантика сочетания *сыны Авзонии* самая прозаическая и раскрыть ее легко, если только знать, что, во-первых, перед нами перифрастическое наименование лица по его национальной принадлежности (ср. перифразу со значением «скиф» из стихотворения «К Овидию»: Там холодной Скифии свирепые сыны, За Истром утаясь, добычи ожидают И селам каждый миг набегом угрожают), а во-вторых, что значит слово *Авзония*. И когда мы узнаем, что Авзония представляет собой старое название Италии (оно образовано от имени *Авзона*, по преданиям, первого царя Италии, сына Одиссея и Цирцеи или Калипсо), то звонкое, но невянтное сочетание *сыны Авзонии* «превращается» для нас в привычное слово *итальянцы*.

Сейчас, вероятно, вы по ассоциации невольно вспомнили название одного из рассказов А. П. Чехова — «Дочь Альбиона», в котором перифраза, образующая заглавие новеллы носит стилистически маркированный характер и имеет неприкрыто иронический оттенок. Непонимания это выражение у нас не вызывает и потому, что еще не забыто старое название Британских островов *Альбион* (жив пока и фразеологический оборот *коварный Альбион* в значении «Англия»), и потому, что уже во втором абзаце рассказа оно переведено словом: «Возле него стояла высокая тонкая англичанка с выпуклыми рачьиими глазами и большим птичьим носом, похожим скорее на крючок, чем на нос». Сочетание *сыны Авзонии*, как видим, оказывается коварнее, нежели сочетание *дочь* (коварного) *Альбиона*.

О СЛОВЕ ЗЕВ

Чеканным и прозрачным представляется поэтический язык А. С. Пушкина в «Осени» (1833 г.). Сравнительно немногочисленные архаизмы и перифразы почти все понятны в своих значениях (*листы* — листья, *хлад* — холод, *поспешает* — спешит, *страждут* — страдают, *обув железом острым ноги* — надев коньки, *с Армидами младыми* — с молодыми красавицами, *любовник* — влюбленный, *на устах* — на губах, *дева* — девушка, *краса* — красота, *в багрец и золото* — в красный и желтый цвет, *в их сенах* — в их зарослях, *покрыты* — покрытые, *чредой* — чередой, *дол* — долина, *лиет* — льет, *иль думы долгие в душе моей питаю* — иль долго думаю, *в недвижной влаге* — в штиле, в неподвижной воде).

«Стихотворение в целом выдержано в нейтральных стилистических тонах»¹. Лишь в одной (шестой) строфе нас ожидает перифрастическое сочетание, восходящее к стихотворной традиции XVIII века, которое может быть для нас «страшным и темным». Оно входит как раз в тот самый контекст, который приводится В. В. Виноградовым в качестве характерных для

¹ Ильинская Н. С. Лексика стихотворной речи Пушкина. М., 1970, с. 217.

последнего периода творчества Пушкина образов, обусловленных тем, что поэт «все глубже и сильнее привлекают парадоксальные трагические жизненные ситуации..., сложные, полные внутренних контрастов и несоответствий события и случаи».

В них для поэта обнажается до дна человеческая психика, и в них проявляется с особенной рельефностью характеристическая сущность жизни»¹.

В этом отрывке *поздняя осень*, эта «унылая пора» и в то же время «очей очарованье» со своей прощальной красотой «пышного увяданья природы», сравнивается с безнадежно больной туберкулезом девушкой:

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могилой пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет.

Здесь наше внимание при замедленном чтении останавливает шестая строчка. Имено она содержит ту высокую перифразу, о которой ранее говорилось, перифразу с позиций нашего языкового сознания неожиданную и необычную: *Могилой пропасти она не слышит зева*. Что означает это предложение? Как его перевести на «смирешую прозу» второй половины XX века?

А. Д. Григорьева в книге «Поэтическая фразеология Пушкина», написанной ею в соавторстве с Н. П. Ивановой (М., 1969, с. 189)² пишет об этом следующее: «Могилой пропасти она не слышит зева» означает «она не чувствует приближения смерти». Глагол *не слышит* направляет понимание слова *зев* как «зевание» (могилой пропасти — могилы — смерти), что выглядит своеобразной реализацией образа ада (смерти), разноречащего свои челюсти — уста». И. С. Ильинская в своей работе «Лексика стихотворной речи Пушкина» (М., 1970, с. 217) толкует эту фразу уже в качестве «идущего из церковной книжности образа зияющей могилой пропасти как символа обреченности, неминуемой смерти, гибели» с «высоким архаизмом зев (в значении «зияние»)».

В общем, как видим, переводы А. Д. Григорьевой и И. С. Ильинской почти совпадают и с их интерпретацией этой строчки как будто можно было бы согласиться. Во всяком случае полное прозаическое переложение фразы *Могилой пропасти она не слышит зева* как «она не чувствует приближения смерти» возражений не вызывает. Однако буквальный перевод слова *зев* то словом «зевание», то словом «зияние» серьезно настораживает. И не только возникает вопрос о том, кто здесь прав, но появляется и целый ряд недоумений, связанных с толкованием пушкинского образа и словопотребления.

Дело не в том, что сейчас слово *зев* в качестве актуальной семантики имеет лишь значение «вход из полости рта в глотку» и даже значение «рот,

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 268.

² См. об этой книге нашу рецензию в журнале «Русский язык в школе», 1970, № 3.

пасть» у него является архаическим. Семантика вешает иногда очень быстро, и А. С. Пушкин мог воспользоваться устаревшими значениями «зевота, зевание» или «зипиис»; такие значения у существительного *зев* были. Дело в другом: если вместо слова *зев* мы поставим предполагаемые А. Д. Григорьевой и И. С. Ильинской синонимы, т. е. слова со значением «зевание» или «зипиис», то перед нами возникают логические неувязки, разбираемая строчка Пушкина представляется в смысловом отношении, если так можно выразиться, не совсем грамотной.

Особенно четко выступают они при толковании слова *зев* как «зипиис»: ведь слышать зипиис нельзя. По мнению А. Д. Григорьевой, буквально здесь Пушкин сказал (могильная пропасть = могила = смерти): она не слышит зевоты смерти. Получается тоже не совсем складно, противоречит ее же воле, но верному вообще переводу строки предложением «Она не чувствует приближения смерти».

Говорят обычно: *tertium non datur* «третьего не дано». В данном случае именно третье толкование будет правильным. Трудно объяснить, почему при переводе слова *зев* не учитывались все когда-то присущие ему (да и сейчас в диалектах еще известные) значения. Если бы учитывался весь семантический объем слова *зев*, никаких смысловых неурядиц мы бы при чтении этой пушкинской строчки не испытывали.

У Пушкина и здесь все было просто и точно, под стать всему стихотворному контексту. И слово *зев* как производное от глагола *зевать* в «злополучной» фразе употреблялось им в значении «зав». *Могильной пропасти она не слышит зева* значит «Она не слышит зова могилы (т. е. смерти)». Данное значение перешло к существительному *зев* по наследству от соотносительного с ним глагола *зевать*, имеющего (помимо очень привычных нам значений) в диалектах и других славянских языках и поныне значения «звать, кричать, громко говорить» (ср. владимирское, тамбовское «зевать» — Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955, т. I, с. 698; *Ты меня, что-ль, зевал?*, т. е. «Ты меня, что ли, звал?» — там же; рязанское *зевастый* «горластый, крикливый» — Словарь современного русского народного говора/Под ред. И. А. Оссовета. М., 1969, с. 198).

Заметим, что подобный пучок значений характерен и для соответствующих глаголов в ряде других языков. Ср., например, древнегреческое *chaínein* обозначающее и «звать, раскрываться, разверзаться; разевать рот или пасть», и «кричать, произносить, говорить».

Между прочим, от последнего глагола в первом его значении произошел лингвистический термин *хиатус*, обозначающий скопление относящихся к разным слогам гласных (ср. *и у Ани, и у окна, заодно* и т. д.). Его синоним *зияние* является его же семантической калькой.

В КАКОМ МЕСЯЦЕ ПУШКИН ИЗОБРАЖАЕТ ДЕРЕВНЮ В СТИХОТВОРЕНИИ «ДЕРЕВНЯ»

Стихотворение А. С. Пушкина «Деревня» (1819 г.) является одним из самых удачных примеров, на которых можно показать жизненную необходимость замедленного чтения художест-

венных произведений, коль скоро мы действительно хотим понять, что и как сообщает писатель, о чем повествует, какими языковыми средствами пользуется. Здесь много различного рода архаизмов, немало поэтических перифраз, требующих особых комментариев и оговорок. Однако мы на этом всем останавливаться не будем, предоставим возможность это сделать читателю. Коснемся лишь одной (второй) части этого «вольного» (антикрепостнического) стихотворения поэта, в котором он описывает деревенский пейзаж. Оно в общем почти свободно от устарелых языковых фактов. Во всяком случае пониманию живописной картины деревни оно вряд ли мешает (*сей* — этот, *рыбарь* — рыбак, *полосаты* — полосатые, *крылатые* — этот, *крылатые*)¹. И вот уже на этом нетрудном для восприятия отрывке можно убедиться, что читать стихи надо внимательно. Стоит только поставить перед собой, например, такую задачу: определить как можно точнее, в какое время года Пушкин изображает деревню. Из двенадцати строк отрывка помогут это решить (а их надо найти!) прежде всего два сочетания существительных с прилагательными — *душистыми скирдами* и *овины дымные*. И особенно — последнее. Надо знать лишь значения этих слов. Строка *Сей луг, уставленный душистыми скирдами* говорит, что время сенокоса уже прошло, сено скошено, высушено и собрано в скирды, т. е. в большие плотно уложенные кучи. Так как сенокос бывает в июне — июле, то можно уже заключить, что описывается лето, а не весна («темный сад с его прохладой и цветами» может быть и весной!). Сообщение поэта о том, что он вдали видит также овины дымные еще более уточняет изображаемое им время. Ведь овины — это хозяйственные строения для искусственной сушки снопов, т. е. скошенного и собранного хлеба перед молотью. В них хлеб в снопах сушится с помощью огня, разводимого или прямо в яме, или в курной печи. Дымными, т. е. действующими, овины бывают после жатвы и перед молотью, т. е. не раньше августа. Вот это-то время в деревне и описал в «подвижных картинах» А. С. Пушкин в своей «Деревне».

Попутно обратим внимание на первое словосочетание с иной точки зрения — зрительной. Ведь большие плотно уложенные кучи сена можно назвать и стогами (рифма, кстати, сохраняется). Как же видит поэт луг после сенокоса? Чтобы ответить правильно на этот вопрос, надо знать, чем отличаются скирды от стогов. Стога — по форме круглые, скирды же всегда продолговатые.

Так знание значений слов не приблизительно и в целом (как это часто бывает), а очень точно и определенно позволяет представить себе поэтический уголок Пушкина, описываемый им

¹ Два последних слова представляют собой усечение (не краткие!) прилагательные, выступающие в роли определений.

в стихотворении «Деревня», августовскую деревню, полную «довольства и труда» и в то же время несчастную под ярмом крепостничества.

О ДВУХ СТРОЧКАХ ИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «СМЕРТЬ ПОЭТА»

Лермонтовская строчка *Угас, как светоч, дивный гений* хорошо знакома всем еще со школьной скамьи. Вот ее непосредственное словесное окружение из замечательного стихотворения, написанного поэтом на смерть А. С. Пушкина:

Что ж? вселитесь... он мучений
Последних вынести не мог:
Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

Перед нами четверостишие, заканчивающее первую часть горького и гневного поэтического некролога, произнесенного М. Ю. Лермонтовым во весь голос поэта и гражданина и на всю читательскую Россию того времени.

В этой части наша строчка выделяется тем, что она содержит единственное образное сравнение данного произведения — *как светоч*. Обращали ли вы внимание на выразительность, поэтический характер и лиричность этого сравнения? Ведь в строчке, его заключающей, в слове *светоч* просвечивает его прежняя семантика, близкая к этимологически исходному значению, а вовсе не та, которую оно имеет сейчас.

В настоящее время существительное *светоч* значит «носитель» и в своем употреблении является фразеологически связанным. Как определенная лексическая единица со значением «носитель» оно реализуется лишь с родительным падежом немногих абстрактных существительных положительной семантики (*мир, прогресс, свобода, правда* и т. д.): *светоч мира, светоч правды* и пр. В лермонтовском сравнении тоже есть *светоч*, но это, как говорят, Федот, да не тот. В нем этому слову свойственно старое, ныне уже архаическое значение «свеча, лучина, факел» — «все то, что, горя, освещает». Благодаря этому в строчке *Угас, как светоч, дивный гений* глагол *угас*, имеющий в качестве факта традиционно-поэтической лексики переносное значение «умер» (ср. у Пушкина в стихотворении «Была пора: наш праздник молодой...»: И на скале изгнанником забвенным, Всему чужой, *угас* (= умер) Наполеон), как бы получает также и свое исходное, прямое значение «потух, перестал гореть». Возникшее в результате сравнения (*как светоч*) двойное содержание глагола *угас* позволяет Лермонтову снять со строчки налет поэтической условности и дать зрителю очень яркую и выразительную картину, воскрешающую в памяти об-

разы народных песен (ср.: *Догорай, гори, моя лучина, догорю с тобой и я...*; *Словно свечка восковая угасает жизнь моя* и т. д.). Правда, по всей вероятности, разбираемая нами строчка не восходит непосредственно к фольклору, а представляет собой творческую трансформу элегического словоупотребления предшественников. Вспомните, например, отрывок из поэмы «Кавказский пленник» А. С. Пушкина:

И *гасну* я, как пламень дымный,
Забывшись средь пустых долин.

Подобного характера и соответствующие строчки из его элегии «Я видел смерть...» (1816 г.):

Уж *гаснет* пламень мой,
Схожу я в холодную могилу.

Заметим, что и в следующей строчке стихотворения Лермонтова «Смерть Поэта» глагол имеет аналогичную семантику (*увял* = умер)¹, так же совмещенную с прямой и исходной (*увял* = засох): *увял торжественный венок*.

Подобное оживление метафорической сущности слова *увял*, причем развернутое в целый образ, на котором строится все стихотворение, находим у Пушкина, ср. заключительные строчки «Цветка» (1828 г.):

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они *увяли*,
Как сей невсдомый цветок?

Строчки *Угас, как светоч, дивный гений, Увял торжественный венок* образуют единое целое и в смысловом, и в образном отношении, выступая в виде конструкций с синонимическими глаголами (*угас, увял*), в которых одновременно — благодаря сравнению *как светоч* и метонимии *торжественный венок* — выступают и их исходные, прямые значения. Заклучая первую скорбную часть стихотворения, они осознаются как последний и наиболее выразительный аккорд, подытоживающий тот синонимический ряд обозначений смерти поэта, на котором, собственно говоря, вся эта часть стихотворения и строится (*погиб..., пал..., убит...*).

В заключение следует сказать, что обе разобранные строчки из стихотворения «Смерть Поэта» (как и многое другое, что

¹ Ср. у Пушкина в стихотворении «Иностранке» (1822 г.):

Мой друг, доколе не *уяну*,
В разлуке чувство погубя,
Боготворить не перестану
Тебя, мой друг, одну тебя.

в нем содержится), несомненно, являются очень своеобразным и самобытным «переплавом» пушкинских строк (ср.: И он убит — и взят могилой, Как тот певец, неведомый, но милый, Добыча ревности глухой, Воспетый им с такою чудной силой, Сраженный, как и он, безжалостной рукой) о Ленском (гл. VI, стр. 31):

Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!..

Слова *цвет прекрасный* и *увял* транспонируются в *увял торжественный венок*, а сочетание *потух огонь на алтаре* дает жизнь строчке *Угас, как светоч, дивный гений*.

Наконец, несколько слов о слове *светоч* в словообразовательно-этимологическом аспекте. Это существительное в своем прямом значении («то, что, горя, освещает; факел, свеча, лучина») возникло, как и слово *свеча*, в качестве суффиксального производного от слова *свет*. Правда, первоначально в нем выделялся не суффикс *-оч-*, как сейчас, а суффикс *-ыч-*.

Как видим, лингвистический анализ слова *светоч* и его соседей позволяет правильное и глубже понять образную структуру и художественные особенности начальной части «Смерти Поэта». Рассмотрение под лингвистическим микроскопом существительных *суд* и *правда* и их производных (*судия* и *праведная*), а также окружающих их слов имеет еще большее значение, так как помогает уже понять истинное содержание последней части стихотворения и установить ее подлинный текст. А это ведь пока толкуется лермонтоведами по-разному. И в тексте стихотворения то мы встречаемся с трехкратным употреблением слова *суд*, то рядом с ним в третий раз появляется уже слово *судия*. Но об этом читайте уже в следующей главке.

ГРОЗНЫЙ СУД ИЛИ ГРОЗНЫЙ СУДИЯ

В различных изданиях сочинений М. Ю. Лермонтова одна из строк заключительной части «Смерти Поэта» дается по-разному. То мы читаем: *Есть грозный судия: он ждет* (см., например: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч. М., 1947, т. 1, с. 20), то находим: *Есть грозный суд: он ждет* (см. хотя бы: Собр. соч. М., 1964, т. 1, с. 23). Эти разночтения существуют, конечно, прежде всего потому, что автограф последней части стихотворения не сохранился и текст печатается по спискам и воспоминаниям. А последние (т. е. списки и воспоминания) могут быть разные: и по достоверности, и по качеству.

Однако, думается, что указанные разночтения объясняются также и другими причинами: самим контекстом позднейшего дополнения к первоначальному варианту стихотворения и его различным чтением (а значит, и толкованием).

Особенно четко и наглядно это можно наблюдать в комментарии разбрасываемого стихотворения М. Ю. Лермонтова И. Л. Андрониковым. Им принимается чтение соответствующего отрывка с сочетанием *грозный суд*:

Но есть и божий суд, наперсники разврата,
Есть грозный суд: он ждет.

По его мнению, сочетание *грозный суд*, известное в списках, меняет смысл заключительных строк: «грозный судия» после «божьего суда» ассоциировался с «судией небесным». Получалось, что палачей свободы должен покарать бог, что их ждет загробная кара. «Грозный суд», о котором говорит Лермонтов, — это суд истории. Что Лермонтов имел в виду этот смысл, подтверждает текст стихотворения юнкера П. Гвоздева, написавшего свой ответ на лермонтовское стихотворение 22 февраля 1837 г.: «Не ты ль сказал: «Есть грозный суд!» И этот суд есть суд потомства»¹.

Приводимые доказательства в защиту сочетания *грозный суд* (а не *грозный судия*), как видим, носят «внетекстовой» характер и целиком опираются не на внимательное чтение заключительных шестнадцати строк «Смерти Поэта» и учет характерных для Лермонтова поэтических формул и употреблений, а на сторонние для произведения факты (вроде списков и риторического вопроса в стихотворении П. Гвоздева) и их предвзятое и субъективное истолкование. И поэтому доказательными аргументами на самом деле не являются. Действительно, перечислим только что приведенную цитату из рассуждений И. Л. Андроникова. Ведь весь их смысл сводится к тому, что в том случае, если мы примем чтение *грозный судия*, а не *грозный суд*, то получится (?), что палачей Свободы, Гения и Славы должен покарать бог, а этого (упаси, боже!) Лермонтов никак сказать не мог. Почему? Да потому, что *грозный суд* (хотя надо еще доказать, что здесь не *грозный судия*), о котором говорит Лермонтов (говорит и только!), — это суд истории. Не верите? Так посмотрите стихотворение юнкера П. Гвоздева: оно (пусть это надо еще доказать!) точно цитирует соответствующее место и не менее точно передает его смысл. Правда, некоторые литературоведы считают гвоздевскую интерпретацию стихотворения поэта волевой и неверной, поскольку она была «не на высоте лермонтовской идеи», отодвигала «в неопределенность то, что у Лермонтова происходит (или произойдет!) на наших глазах — вот сейчас свершится или уже совершается. Лермонтов не случайно избежал слова «потомство» — оно затягивало и растягивало отмщение»². Но это неважно. Надо, чтобы получился тот смысл, который хочется видеть.

Кстати, совершенно непонятно, почему И. Л. Андроников считает, что божий суд (Но есть и божий суд!) является обязательно символом только загробной кары. Вл. Архипов (другое дело — насколько основательно) смотрит на это совершенно иначе: «Здесь, вне сомнения, образ божества выступает лишь как облачение идеи революции... Это мы встретим и у Радищева, и у поэтов-декабристов, а равно и у Некрасова. Сознание своего права на восстание еще нуждается в высшей санкции, в санкции божества». Последнее появляется у Лермонтова «как неотъемлемый элемент народной психологии, народных представлений. Это — менее всего религиозный бог, карающий непослушных рабов, требующий смирения и подчинения высшим. Это — бог восставших, бог поднимающихся рабов, ищущих справедливого возмездия за все свои страдания и муки...»³.

Неясно также и то, почему (придавая почти решающее значение в данном вопросе стихотворению П. Гвоздева) И. Л. Андроников не учитывает очень важные для нас объяснения, которые давал С. А. Раевский на судебном допросе, когда появилось дело о «непозволительных стихах». К большому Лермонтову пришел его родственник камер-юнкер Н. А. Столыпин. Разговор

¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1964, т. 1, с. 563.

² Архипов Вл. М. Ю. Лермонтов: Поэзия познания и действия. М., 1965, с. 297—298.

³ Там же, с. 294—298.

зашел о смерти Пушкина. Столыпин всячески защищал Дантеса. Лермонтов горячился и негодовал. «Разговор шел жарче, молодой камер-юнкер Столыпин сообщил, что иностранцам дела нет до поэзии Пушкина, что дипломаты свободны от внешних законов, что Дантес и Геккерен, будучи знатными иностранцами, не подлежат ни законам, ни суду русскому. Разговор принял было юридическое направление, но Лермонтов прервал его словами, которые после почти полностью поместил в стихах: «Если над ними нет закона суда и земного, если они палачи гения, то есть божий суд». Разговор прекратился, а вечером, возвратясь из гостей, я нашел у Лермонтова и известное прибавление, в котором явно выражался весь спор»¹.

Но достаточно литературоведческих цитаций, оставим комментаторов и комментарии в покое и вернемся к лермонтовскому «железному стиху», «облитому горечью и злостью». Прочтем внимательно еще раз давно знакомые нам и так же давно любимые нами заключительные строки «Смерти Поэта» и заглянем в «близкотекущие» произведения Лермонтова более раннего времени и их лексический и образный фонд. Тогда мы увидим, что текстологическое решение И. Л. Андроникова принять нельзя: оно противоречит и логике текста, и логике лермонтовской поэтики.

Начнем с второстепенного, но тем не менее обращающего на себя внимание факта. Строчка в виде *Есть грозный суд: он ждет* явно и недвусмысленно выпадает из метрической системы «непозволительного» дополнения. Силлабо-тонический ряд *Есть грозный суд: он ждет* диссонирует со всеми остальными, поскольку он оказывается короче на два слога даже тех, которые неразрывно связаны с ним и по смыслу, и версификационно. Что же касается чтения *Есть грозный судия: он ждет*, то оно не только органически «симфонирует» первой строчке (*А вы, надменные потомки*) и непосредственно следующей (*Он не доступен звону злата*), но и полностью метрически повторяется в последних рифмующихся строчках стихотворения (*Оно вам не поможет вновь, — Поэта праведную кровь!*).

А теперь обратимся к ближайшему словесному окружению спорной строчки: оно является решающим аргументом в пользу чтения *Есть грозный судия: он ждет*. И предшествующие фразы, и последующие — если только не отказывать Лермонтову в здравом смысле — говорят, что за прилагательным *грозный* следует существительное не *суд*, а *судия*:

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!

Таитесь вы под сению закона,

Пред вами суд и правда — всё молчи!..

Но есть и божий суд, наперсники разврата!

Есть грозный судия: он ждет;

Он не доступен звону злата,

И мысли и дела он знает наперед.

¹ Цитируется по книге: Розанов И. Н. Лермонтов — мастер стиха. М., 1942, с. 102.

Прямо, своими именами назвав людей, виновных в трагической гибели Пушкина (*жадная толпа, стоящая у трона, палачи Свободы, Гения и Славы, наперсники разврата*), Лермонтов не побоялся открыто сказать также и то, что они находятся под защитой царского правительства, в силу чего правосудие¹ вынуждено молчать. Излив «горечь сердечную» и негодование, вызванные тем, что «некоторые люди, единственно по родственным связям или вследствие искательства принадлежащие к высшему кругу, не переставали омрачать память убитого и сеять разные невыгодные для него слухи»², Лермонтов далес заявляет, что защита законом (т. е. царем) виновных в смерти Пушкина — временна и несправедлива: есть и божий суд³ — суд высший, окончательный и справедливый. По мнению И. Л. Андроникова, это — грозный суд истории, потомства. Поэтому де надо и читать: *Есть грозный суд: он ждет*. Но следующие строки (*Он не доступен звону злата, И мысли и дела он знает наперед*) категорически отмечают такое чтение: мысли и дела «грозный суд истории, потомства» наперед знать не может. По тогдашним представлениям многих (в том числе и Лермонтова), такая привилегия принадлежит только всевышнему, богу как воплощению всеведения. Правильно говорит Вл. Архипов, что *И мысли и дела он знает наперед* — «это религиозная формула, характеризующая бога и божество» (цит. соч., с. 279). А отсюда вытекает, что сочетание *он ждет* значит «ждет бог», и места для слова *суд* не остается: *есть грозный судия* (ср. древнерусское *богъ буди имъ судия*)⁴.

Значит ли факт употребления Лермонтовым слова *судия* (а не слова *суд*), что он говорит лишь о загробной каре убийц Пушкина в день страшного суда? Ни в коем случае. Ведь божий суд может быть и земным судом, по воле божией осуществленным народом. Объективно революционное звучание стихотворения в целом остается и со словом *судия*. Ибо заключено оно в последнем четверостишии:

Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:

Оно вам не поможет вновь,

И вы не смаете всей вашей черной кровью

Поэта праведную кровь!

¹ Вл. Архипов (указ. соч., с. 279) неправильно членит фразеологизм *суд и правда* на два самостоятельных слова: *суд* и *правда*. *Суд и правда* значит «правосудие» (ср. древнерусское *творить суд и правду*).

² Из показаний М. Ю. Лермонтова на судебном допросе.

³ Ср. в «Слове о полку Игореве»: «ни хитру, ни горазду суда божия не минути».

⁴ Ср.: «Всевышний произнес свой приговор, Его ничто не переменит...» (т. I, с. 366); «Тому судья лишь бог да совесть...» (т. I, с. 35); «Ты пел о вольности, когда Тиран гремел, грозили казни: Боясь лишь вечного суда И чуждый ни земле боязни...» (т. I, с. 307); «С тех пор как вечный судия Мне дал всеведение пророка...» (т. I, с. 131). И т. д.

Дополнительным аргументом в пользу чтения *грозный судья* в разбираемом нами тексте является словарь и образная система близкотеменного стихотворения «30 июля. — (Париж) 1830 года», ясно отложившиеся в заключительной части «Смерти Поэта». Там Лермонтов тоже грозит власть имущим не только земным судом народа, но и карой загробной:

Но ты французов не узнал!
Есть суд земной и для царей.
Провозгласил он твой конец...
О! чем заплотишь ты, тиран,
За эту праведную кровь,
За кровь людей, за кровь граждан,
Когда появятся весы
И их подымет судия...

ЧТО ЗНАЧИТ СЛОВО ПОЗОР

Есть слова, которые при чтении художественных произведений прошлого требуют к себе от нас самого бережного отношения и пристального внимания. Это те, в которых заключена какая-нибудь лингвистическая особенность: не наше значение, совсем иные лексические связи и стилистическая окраска, чужое нам ударение и т. д. Особенно коварными являются семантические архаизмы, своеобразные омонимы хорошо знакомых нам и активно употребляемых нами слов. К их числу относится и слово *позор* в своих некоторых старых значениях. Сейчас это существительное выступает в качестве синонима слов *стыд*, *срам*, *бесчестье*, *скандал* (ср.: Какой позор!). В поэзии первой половины XIX века слово *позор*, однако, довольно часто встречается и с иным значением. Так что там можно встретиться не только с современным словом *позор*, но и с иным, совсем иным — совершенно нейтральным — смыслом. И будет позор нам, если мы не отличим одного от другого. А разные *позоры* можно встретить сплошь и рядом в стихотворной речи одного и того же поэта. Так, читая стихотворение А. С. Пушкина «Деревня», мы встречаемся с современным словом *позор*:

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде невежества убийственный *позор*.

Но вот мы обращаем свой взор к оде «Вольность». Перед нами такое четверостишие:

Увы: куда ни брошу взор —
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный *позор*,
Неволи немощные слезы...

Здесь есть тоже слово *позор*, но оно совсем не то же, что в предыдущем произведении Пушкина. О чем говорит здесь поэт? О том, что, куда ни посмотри, — везде притеснение (бичи и оковы), бессильные слезы крепостных и зрелище гибели законов. Существительное *позор* имеет здесь смысл самый первоначальный и исконный для этого слова. Ведь оно было образовано когда-то от глагола *позреть* «посмотреть, взглянуть» (приставочного производного от *зреть* «смотреть, видеть», ср. современное *зреть*, *зрение*).

Значение «зрелище» для слова *позор* в древнерусском языке было основным.

Двойственное употребление слова *позор*, отмеченное у Пушкина, встречается и у Лермонтова. В клятве Демона из одноименной поэмы перед нами слово *позор* в современном значении:

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь *позором* преступленья
И вечной правды торжеством.

Обращаемся к стихотворению «Журналист, читатель и писатель». Слово *позор* употребляется поэтом и здесь. Писатель, отвечая читателю и журналисту, говорит о себе:

Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю *позору*;
Неумолим я и жесток...

Какой семантикой обладает слово *позор* в этом контексте? Прочтите замедленно и с расстановкой отрывок еще раз и вы увидите, что в данном случае существительное двузачно, совмещающая в себе и архаическое, и современное значения. Не дорожа чужою тайной, неумолимый и жесткий писатель позволяет увидеть, смело выставляет на обозрение скрашенный приличием порок, но выставляет его на обозрение, постыдное для владельцев этого порока. Слово *позор* тут и «обозрение, зрелище», и «позорное зрелище, поругание».

В этом отрывке М. Ю. Лермонтов пользуется художественным приемом сознательной стилистической контаминации старой и новой семантики слова (естественно, с расчетом на восприятие читателем обеих).

Может возникнуть чисто этимологический вопрос: каким образом у слова *позор* «зрелище» развилось затем значение «стыд, бесчестье, поругание»? Промежуточным семантическим звеном, отделяющим первоначальное значение от современного, было как раз то «постыдное зрелище», которое индивидуально-авторски было воспроизведено Лермонтовым в стихотворении «Журналист, читатель и писатель». А появилось оно в устной

речи у слова *позор* «зрелище» в результате употребления последнего в фразеологических оборотах *выставить на позор* и *выставить* (позднее *пригвоздить*) к *позорному столбу* — «наказывать преступника, привязав его на площади к столбу для всеобщего обозрения». Развитию этого значения в письменной речи, возможно, способствовало еще и то обстоятельство, что слово *позор* имело и более узкую «зрелищную» семантику — театральное представление, которое с церковной точки зрения было для христианина постыдным, даже бесовским.

В заключение заметим, что отрицательное значение у слова *позор* и его производных не является обязательным в своем развитии даже в пределах диалектов русского языка. Есть такие южновеликорусские говоры, где слово *позорный* обозначает «видный», «приятный на взгляд», «красивый» (см.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 3, с. 232). *позорная девка* — красивая девушка. Такое энантиосемическое (прямопротивоположно-положительное) значение у слова *позорный* в общем-то вполне закономерно (ср.: *видный* — родственное *видеть*, (не) *взрачный* — родственное *зреть* и т. д.).

БУТЫЛКА КИСЛЫХ ЩЕЙ

Вынесенное в заглавие словосочетание кажется логически диким. Ведь щи в бутылку не наливают, их в ней и не варят, и не хранят. Для этого существует другая посуда, прежде всего тарелки и кастрюли. Поэтому словосочетания *тарелка кислых щей* и *кастрюля кислых щей* — самые привычные и обычные для нас словесные блоки. А вот сочетание слов *бутылка кислых щей*... Такое можно придумать разве нарочно. Другое дело — сочетание слов *бутылка свежего молока*, *бутылка минеральной воды* и т. п. Их мы и слышим, и произносим постоянно. И все-таки словосочетание, образующее заглавие заметки, не придумано. Оно реально существует... в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя. С ним мы «встречаемся» в первый же день пребывания Чичикова в городе N.

Вот предложение из первой главы поэмы, где это словосочетание предстает перед нами: «День, кажется, был заключен порцией холодной телятины, бутылкой кислых щей и крепким сном во всю насосную завертку, как выражаются в иных местах обширного русского государства».

Не надо думать, что здесь словесная опечатка или Гоголь ошибся и вместо слова *тарелка* употребил слово *бутылка*. Все правильно. Только кислые щи здесь — не наши кислые щи. Что именно «употребил» Чичиков после порции холодной телятины, позволяет нам решить знаток русского языка — Владимир Даль. Заглянем в его поистине замечательный «Толковый словарь живого великорусского языка» (т. 4, с. 657), в словарную статью, посвященную объяснению существительного *щи*.

Тогда сразу исчезнет для нас мнимая странность и алогичность разбираемого словосочетания. Вот что мы здесь сможем прочесть: «*Кислые щи*, род шипучего квасу». Таким образом, оказывается, перед сном Чичиков холодную телятину запил шипучим квасом.

Заметим, что этимологически фразеологизм *кислые щи* представляет собой если не тавтологическое сочетание, то во всяком случае объединение слов одного семантического поля. Ведь *щи* — слово, родственное существительному *щавель*, которому в целом ряде русских диалектов соответствуют слова *кислица*, *кисличка*, *кислушка*, *кисленица*, *кислеть* и т. п., производные от прилагательного *кислый* (< *кыслый*), в свою очередь генетически связанного, между прочим, со словом *квас* и его диалектным производным *квасец* «щавель».

НЕБОСЬ И НАВЕРНОЕ

В ПОЭМЕ Н. А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Заглавие этой заметки состоит из соединенных союзом и синонимических вводных слов *небось* и *навверное*. Последние употребляются сейчас в качестве лексических единиц, выражающих разную степень предположения, и передают большую или меньшую степень уверенности в достоверности того, о чем говорится в основной части предложения. Таким образом, в современном русском литературном языке они играют ту же роль, что и слова *вероятно*, *очевидно*, *по-видимому* и им подобные. Но было бы неверным считать обозначенное семантическое «амплуа» у *небось* и *навверное* извечным и единственным. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к художественной литературе XIX века. Далеко за примерами ходить не надо. Обратимся к главе I («Поп») первой части поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Вспомните первые слова Луки, обращенные к попу:

Уж день клонился к вечеру,
Идут путем-дорогою,
Навстречу едет поп.
Крестьяне сняли шапочки,
Низенько поклонились,
Повыстроились в ряд
И мерину саврасому
Загородили путь.

Священник поднял голову,
Глядсл, глазами спрашивал:
Чего они хотят?

— Небось! Мы
не грабители! —
Сказал попу Лука.

Ведь слово *небось* у Луки совсем не то, к которому мы привыкли в своем речевом обиходе.

Фраза *вероятно* (очевидно, по-видимому и т. д.), мы не *грабители* в описываемой поэтом ситуации бессмысленна и невозможна. Лука употребляет здесь слово *небось* в его, так сказать, первобытном, исконном значении — «Не бойся!».

Скалозуба: «Хрипун, удушенный, фанот, Созвездие маневров и мазурки». Первая строчка этой оценки Скалозуба как личности состоит из трех однородных членов синонимического ряда, характеризующих его, на первый взгляд, лишь по свойственной ему манере говорить (*хрипун, удушенный, фанот* — человек с хриплым, сдавленным, силло-басовитым, как у фанота, голосом). Но в действительности здесь перед нами и морально-этическая характеристика Скалозуба как офицера-фанфарона, духовно убогого хвастуна и щеголя. Чтобы это почувствовать, надо знать, что в данном случае Грибоедов употребил слово *хрипун* не в общепринятом — известном и сейчас — значении, а в устаревшем арготическом значении, бытовавшем в XIX веке в среде военных.

Это особое значение слова *хрипун* «офицер-фанфарон», несомненно, появилось под влиянием корневого *хрип*, в речи военных получившего семантику «хвастовство, соединенное с высокомерием и выражаемое насильственной хрипкостью голоса». Свидетельство об этом поэт П. Вяземского приводит Г. О. Винокуром уже в статье «Горе от ума» как памятник русской художественной речи» (Уч. зап. МГУ. Труды кафедры русского языка. 1948, вып. 128, кн. 1).

Таким образом, в устах Чацкого *хрипун, удушенный, фанот* по отношению к Скалозубу значило «офицер-фанфарон, высокомерный хвастун и щеголь с манерой говорить нарочито силным, хриплым, басовым голосом».

Ту же семантику оно имеет и у Чехова в рассказе «Ионыч». Вспомните «жалостные» слова Старцева Екатерине Ивановне во время их встречи после четырехлетней разлуки, когда «ему вдруг стало грустно и жаль прошлого» «и уже хотелось говорить, жаловаться на жизнь...»;

— Эх! — сказал он со вздохом. — Вы вот спрашиваете, как я поживаю. Как мы поживаем тут? Да никак. Старимся, полнеем, опускаемся. День да ночь — сутки прочь, жизнь проходит тускло, без впечатлений, без мыслей... Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, *хрипунов*, которых я терпеть не могу. Что хорошего?

Здесь то же слово *хрипун*, что и у Грибоедова, и называет им Старцев тех же скалозубов, только конца XIX века.

О СУЩЕСТВИТЕЛЬНОМ *РИЗА* У ПУШКИНА, ЛЕРМОНТОВА И БЛОКА

Сейчас ризу можно увидеть лишь в церквях или в музеях. Ведь для нас риза — это только верхняя одежда священника, надеваемая им для богослужения. Поэтому о слове *риза* не стоило бы и говорить, если бы не некоторые обстоятельства его

бытования в поэтическом языке XIX века. В частности, его абсолютно «не наше» употребление в стихах Пушкина и Лермонтова. Они используют это существительное совсем не так, как мы. И более того, каждый по-разному, хотя и в близких, но все же разных значениях, ныне, однако, прочно и всеми забытых. Воскрешать их в нашей памяти совершенно необходимо, коль скоро нам хочется действительно понять, как говорил В. Брюсов, «потенный смысл слов» в сложной и многоцветной стихотворной речи.

Со словом *риза* у Пушкина мы встречаемся в стихотворении «Арион», написанном 16 июля 1927 года (несомненно, в связи с годовщиной казни руководителей декабристов 13 июля 1826 года). Себя поэт иносказательно изобразил в нем в облике Ариона, древнегреческого поэта и музыканта, который, по преданию, был спасен от гибели дельфином, очарованным его чудесным пением. В заключительной части стихотворения Пушкин подтверждает свою верность свободолюбивым идеалам:

На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И *риз*у влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

Смысловую нагрузку (причем идеологической значимости) в этом четверостишии несут лишь первые две строчки. Остальные две строчки, образующие присоединительную конструкцию с *и*, воспринимаются как чисто версификационный «довесок», с информативной точки зрения избыточный и необходимый лишь для соблюдения «строфического порядка». Именно здесь и появляется перед нами слово *риза*. Оно явно не современной семантики. Чтобы сделать этот вывод, достаточно вспомнить, что поэт представляет себя в образе мифического певца языческой древней Греции, у которого одежды христианского священника (да к тому же для отправления богослужения) просто не могло быть; это было бы явным анахронизмом.

Каково же значение существительного *риза* в этом контексте? Такое же, какое оно когда-то имело, — «одежда». Пушкин употребил здесь это слово в том архаическом значении, которым оно в начале XIX века еще обладало (ср. народную загадку о кочанной капусте: Антипка низок, на нем сто *ризок*) и которое ему было свойственно, вероятно, с самого своего рождения. Заметим, что по своему происхождению слово *риза* скорее всего является производным от той же основы, что и *резать*, подобно тому как существительное *рубль* (откуда — *рубаха, рубище*) — от *рубить*. Таким образом, Арион (а значит, и Пушкин) «на солнце под скалою» сушит не влажную ризу, а мокрую одежду.

Не ризой оказывается риза и у Лермонтова в стихотворении «На севере диком стоит одиноко...». Имею в виду строчки:

И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как *ризой*, она...

Поэт говорит нам, что при легком ветерке (он не раскачивает сосну, а лишь покачивает ее) идет (сыплется) сильный (сыпучий) снег; отчего сосна стоит вся в снегу, покрытая им, «как ризой», т. е. как покрывалом¹.

Последнее значение («покрывало, саван») у существительного *риза* отмечается в самых ранних древнерусских памятниках.

С такой же семантикой находим мы слово *риза* и у А. Блока в стихотворении «Петр» (1904 г.):

Там, на скале, веселый царь
Взмахнул зловонное кадило,
И *ризой* городская гарь
Фонарь маяющий облачила!

Однако в смысловой структуре блоковского словоупотребления у существительного *риза* реализуется не только значение «покрывало». Ему свойственна также и та семантика, которая отмечалась выше для «Ариона» А. С. Пушкина.

В значении «одежда» это слово у А. Блока выступает, в частности, в стихотворении «Ты смотришь в очи ясным зорям...» (1906 г.):

И помыслы твои несмелы,
Как складки современных *риз*...
И женщины ресницы-стрелы
Так часто опускают вниз.

Как видим, в рассмотренных поэтических контекстах слово *риза* выступает в своих более ранних и светских значениях, а не церковном.

ПРО ТРУСА И ТРУС

Вероятно, заглавие заметки некоторыми будет непонято, а многим покажется странным. Хочу сразу сказать, что никакой ошибки или опечатки оно не содержит, хотя и является (здесь я должен признаться откровенно) нарочитым, специально придуманным.

Что в названии нашей маленькой лингвистической новеллы «темно» и неясно? Несомненно, последнее слово. И все же, кое-что мы о нем (даже если его не знаем) узнаем из словосоче-

¹ Подробнее об этом см. в очерке о стихотворении М. Ю. Лермонтова «Сосна».

тания, образующего заголовок. В самом деле, в качестве однородного члена оно соединено союзом *и* с существительным *трус*, стоящим после предлога *про*. Последний требует после себя винительного падежа, в каком следующее за ним существительное *трус* и стоит. Поскольку форма винительного падежа первого слова *трус* равна форме родительного — перед нами одушевленное существительное *трус* со значением «робкий, трусливый человек».

В винительном падеже (как однородный член первому существительному после предлога *про*) стоит и второе слово *трус*, однако оно уже является существительным неодушевленным: об этом свидетельствует форма его винительного падежа с нулевым окончанием. Последнее (не *-а* (*-я*), не *-у* (*-ю*) и т. д.) позволяет установить, как слово выглядит и в именительном падеже: так же, как и в винительном — *трус*.

Таким образом, заголовок дает нам возможность увидеть кроме знакомого одушевленного существительного *трус* «робкий, трусливый человек» также и неодушевленное существительное *трус*, конкретное значение которого для многих будет тем, что называется книгой за семью печатями. И в этом ничего удивительного нет, так как в активном употреблении это слово попросту отсутствует. Стоит ли тогда (может возникнуть вопрос) говорить о том, чего уже нет? Стоит, ибо все-таки вы можете с этим словом встретиться. Где? В произведениях русской классической литературы. И вот вам один очень интересный и показательный пример. У А. Блока есть небольшое, но чудесное стихотворение «Гамаюн, птица вещая», навеянное известной картиной художника В. М. Васнецова. Это произведение является своеобразной словесной иллюстрацией к полотну замечательного русского живописца, изображающего Гамаюна, по древнерусским народным представлениям, сказочную птицу-вещунью с человеческим лицом. Здесь-то мы и сталкиваемся со вторым словом *трус* заглавия нашей заметки, органически входящим как архаизм в общую языково-стилистическую ткань текста:

На гладах бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И *трус*, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат,
Уста, запекшиеся кровью!..

Вещает что? И *трус*, и голод, и пожар. Все слова — и *трус*, и *голод*, и *пожар* — стоят в винительном падеже, и все — неодушевленные существительные. Значит, здесь мы имеем дело со словом того же ряда, о котором говорили ранее. Но приведенное словесное окружение не раскрывает семантики нашего слова *трус*, хотя и можно предполагать по следующим за ним однородным членам *и голод, и пожар*, что оно имеет абстрактное значение. Надо заглянуть в толковый словарь под редакцией Д. Н. Ушакова. Тогда мы узнаем, что это существительное значит «землетрясение».

Арханзм *трус* «землетрясение» стилистически однороден устаревшим словам, связанным с ним и соседством, и функционально: *облеченные* — одетые, *вещает* — предсказывает, *крыл* — крыльев, *правые* — невиновные, *лик* — лицо, *уста* — рот, губы и т. д.

Этимологически анализируемое слово *трус* (как и его одушевленный омоним) прямо и непосредственно родственно второй части его современного синонима *землетрясение*. Основы *трус-* и *тряс-* представляют собой перегласованные формы одного и того же корня (чередование *о/е* здесь искони такое же, как и в словах *везу* — *воз*, *несу* — *ноша*, *теку* — *ток* и т. д.). Отношения *трус* «землетрясение» и *трус* «робкий, трусливый человек» являются такими же соответствиями имени действия и имени действующего лица, какими выступают пары: современное *разбой* и древнерусское *разбой* «разбойник» (ср.: *два разбоя есте*), *лов* и *ловля*, устаревшее *ход* и *ходок* (ср.: *сороход* скоро ходъ) и т. д. Заметим, что современный «эрзац» старого *трус* существительное *землетрясение* (из *землитрясение* под влиянием сложных слов на *о/е*, ср. *кровопролитие* < *кровипролитие*) возникло на базе фразеологического оборота *земли трясение*, являющегося калькой соответствующего латинского выражения (см. Кутина Л. Л. Формирование языка русской науки. М. — Л. 1964, с 186—187). Между прочим, украинское современное обозначение землетрясения прихотливо выступает в виде своеобразного гибрида древнерусского и современного русского слов: у украинцев сейчас землетрясение называется *землетрус*.

О СТРАННОЙ СТРОЧКЕ ИЗ ПОЭМЫ С. ЕСЕНИНА «АННА СНЕГИНА»

Если иметь в виду наше современное языковое сознание и актуальное для нашего времени словоупотребление, то *течь* может жидкость (*вода, кровь, сок* и т. д. *течет*), время (*время текло быстро, жизнь текла размеренно* и т. п.) и предмет, который прохутился (*крыша, лодка, ведро* и пр. *течет*). Таким

образом, современными значениями глагола *течь* являются значения «течь, литься» (о жидкости), «идти, проходить» (о времени) и «протекать, пропускать жидкость» (о прохутившемся предмете).

Но приходилось ли вам обращать внимание на глагол *течь* в поэме С. Есенина «Анна Снегина» (1925 г.)? Он используется здесь поэтом (как и слово *оладья*) несколько необычно.

Ну что же! Вставай, Сергуша!
Еще и заря не текла,
Старуха за милую душу
Оладьев тебе напекла.

Необычность употребления существительного *оладья* в родительном падеже множественного числа в диалектной форме *оладьев*, а не в литературной — *оладий* и замечается быстрее, и объясняется проще: ведь перед нами прямая речь мельника, носителя соответствующего народного говора.

Особый характер глагола *течь* чувствуется слабее, хотя стилистически он играет явно ту же самую характерологическую роль и вводится поэтом для воссоздания народной речи.

Смысл строчки «Еще и заря не текла» ясен, ее можно перевести сочетанием «еще на рассвете» или «еще до восхода солнца» (ср.: *ни свет ни заря*). Но вот в каком значении употреблен здесь глагол *течь* — не совсем понятно. Ведь слово *заря* в своем прямом значении и не предмет, который может прохудиться, и не жидкость, и не время. Это, как определяют словари, «яркое освещение горизонта перед восходом или заходом солнца». Впрочем — стоп! В переносном значении, как это четко и определено отмечается еще В. Далем, слово *заря* значит и «время освещения от солнца, находящегося под небосклоном», т. е. время восхода или захода солнца. Значит, перед нами не нарушение литературной нормы, не поэтическая вольность, а закономерное проявление глаголом *течь* общеязыкового значения «идти, проходить» (о времени), хотя и своеобразное, поскольку он сцепляется со словом *заря* не в первичном его смысле, а в переносном.

Есенинское употребление слова *течь*, как видим, спокойно укладывается в прокрустово ложе современных семантических законов. А вот обратившись к классической поэзии первой половины XIX века, мы найдем и такое использование глагола *течь*, которое с семантико-синтаксической точки зрения будет уже архаичным, устаревшим. Ведь в XIX веке у поэтов мог *течь* и... человек, а не только жидкость, время и прохутившийся предмет. Сцепляясь с существительным, обозначающим человека, глагол *течь* имел временное значение «идти, проходить; быстро идти; бежать, нестись».

Вспомним, как писал, например, Пушкин:

Смотря на путь, оставленный навек,—
На краткий путь, усыпанный цветами,
Которым я так весело *протек*¹
(Князю А. М. Горчакову, 1817 г.);

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь *потек*²
И к утру возвратился с ядом
(Анчар, 1828 г.);

И мнится, очередь за мной,
Зовет меня мой Дельвиг милый...
Товарищ песен молодых,
Пиров и чистых помышлений,
Туда, в толпу теней родных
Навек от нас *утекий*³ гений
(Чем чаще празднует лицей... 1831 г.).

Словесные связи глагола *течь* «идти, проходить» с обозначениями человека, так часто наблюдаемые в поэзии первой половины XIX века, восходят к старому — еще церковнославянскому — источнику: Петръ, вставъ, *тече* къ гробу⁴ (Мстиславово евангелие, до 1117 г.), тогда Влуръ вълком *потече*⁵ (Слово о полку Игореве) и т. д.

Последний пример косвенно свидетельствует, что *течь* (уже со значением «бежать, нестись») могли и животные, ср. у Даля — *белка течет*. Живой и актуальной эта семантика сохранилась до сих пор у просторечных глаголов того же корня: приставочного *утечь* и «перегласовочного» (очевидно, заимствованного из украинского языка) *тикать*.

КАКОВ ОН — ГЛАГОЛ КУШАТЬ?

В работах по культуре речи стало привычкой относиться к этому слову в целом отрицательно, как к просторечному, будто бы придающему речи манерность и слащавость. Однако даже в них глагол *кушать* «разрешается» свободно и без каких-либо

¹ Ср. у него же современные временные связи и семантику: «И многие годы над ними *протекли*...» (Подражание Корану, 1824 г.); «Но полно: мрачная година *протекла*...» (Второе послание к цензору, 1824 г.).

Протек в значении «прошел».

² *Потек* значит «пошел».

³ *Утекий* — ушедший.

⁴ Петръ, встав, пошел к могиле.

⁵ Тогда Влур волком побежал.

ограничений употреблять при приглашении к столу и при обращении к детям (см., например, «Краткий словарь трудностей русского языка» (М., 1968, с. 127). Поэтому форма *кушайте* является не только современной и актуальной, но и при вежливом обращении более предпочтительной и, значит, более правильной, нежели глагол *ешьте*. Более того, кажется очень субъективным и произвольным наклеиваемый иногда ярлык неправильности даже по отношению к личным формам этого глагола (см. там же).

Право же, никакой манерности и тем более слащавости формы *кушаю, кушаешь, кушает* и т. д. сами по себе не имеют. В их недоброжелательной оценке со стороны говорящих (а не только справочников по практической стилистике русского языка) в свое время сказались отношение народа к господам (ведь господа не ели, а кушали!). Но с тех пор, как и во многих других словах, в глаголе *кушать* постоянно происходит процесс стилистической нейтрализации, стирающий в нем этот особый «неприятельный» обертон.

Современная речевая практика, в том числе и практика печати, свидетельствует, что слово *кушать* постепенно становится самым обыкновенным и привычным синонимом слова *есть*. И частные отступления от так называемых нормативных рекомендаций — яркое тому свидетельство. В предложении *Ни павильона для одежды, ни киоска, где можно выпить воды, скушать бутерброд* («Советская Россия», 1965 г., 4 апреля) по существу так же нет ничего неправильного, как и в следующих строках из поэмы «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина:

«Вдали от милого, в неволе,
Зачем мне жить на свете боле?..
Не нужно мне твоих шатров,
Ни скучных песен, ни пиров —
Не стану есть, не буду слушать,
Умру среди твоих садов!»
Подумала — и стала *кушать*.

КАКАЯ ПОГОДА?

Нет, это не метеорологический вопрос, ответ на который мы ежедневно слышим в сводке бюро погоды. Наш вопрос относится не к самой погоде, а к слову, которым она называется, и имеет, таким образом, чисто лингвистический характер. Кроме того, он будет относиться также и к самому вопросу *Какая погода?*

Как вы думаете, всегда ли возможен вопрос *Какая погода?* Вы уже в вопросе чувствуете отрицательный ответ? В таком случае вы правы.

Возможность вопроса *Какая погода?* зависит от значения существительного. Это вопросительное предложение имеет право на существование лишь постольку, поскольку слово *погода* обозначает просто состояние земной атмосферы и связанных с ней природных явлений и является нейтральным, безоценочным названием погоды. Тем самым вопрос *Какая погода?* предполагает словосочетания *хорошая погода* и *плохая погода*.

Но это наблюдается не всегда даже в поэтическом языке. И объясняется такой факт тем, что и в стихи «забредают» иногда семантические диалектизмы и архаизмы, слова, имеющие диалектное или устарелое — иное, нежели в литературном языке, — значение. Сравните приводимые ниже строчки из Пушкина и Прокофьева:

Брожу над морем, жду *погоды*,
Маню ветрила кораблей...

Что весной на родине? *Погода*.
Волны неумолчно в берег бьют...

Здесь (и в одном, и в другом контексте) перед нами предстает иная, с точки зрения современного русского языка, диалектная «погода». Причем по существу — с прямо противоположными значениями. У Пушкина слово *погода* значит «хорошая погода, ведро» (в исконном смысле — «удобное время»), у Прокофьева оно, напротив, употребляется в значении «плохая погода, ненастье, дождь, снег».

Как следует оценивать данное словоупотребление? Как не соответствующее литературным нормам и ошибочное? Ведь и у Пушкина, и у Прокофьева слово *погода* употребляется без какого-либо стилистического задания, хотя является диалектизмом. На первый взгляд как будто так, и порицания заслуживают оба поэта. Но подождите осуждать за неудачное употребление слова *погода* Пушкина. Нет, не потому, что он Пушкин. Совсем по другой причине.

У Прокофьева существительное *погода* «ненастье, дождь, снег» — явная ошибка и в известной степени лишь отзвук его родного диалекта.

У Пушкина же слово *погода* «удобное время; хорошая погода, ведро» — не диалектизм (в таком значении диалектным оно стало позднее), а архаизм времени, ставший таким для нас, а для него бывший еще актуальным словом литературного языка. Поэтому-то пушкинское употребление этого слова в смысле «удобное время; хорошая погода, ведро» является таким же правильным, как и встречающееся в том же «Евгений Онегин» слово *погода* в современном значении:

В тот год осенняя *погода*
Стояла долго на дворе... (гл. V, стр. 1).

Кстати, архаическое сейчас *погода* «хорошая погода, ведро» является первичным в общенародном языке. Этим, в частности, объясняется существование в нем таких слов, как *непогода*, *погожий* (*денек*), *распогодилось* «разведрилось» и др. Аналогичное семантическое развитие (от хорошего к нейтральному) наблюдается у слова *путь*, ср. *путный* и *беспутный*, *путём* «хорошо» (*ничего не сделает*) и *непутёвый* и т. д.

Замечу, что сочетание Пушкина *жду погоды* (ср. фразеологизм *ждать у моря погоды*) этимологически тавтологично, так как *ждать* (от *ждати* < *гдати*) и *погода* (от *погодити*, в свою очередь образованного от *годити* «ждать», ср.: *год*, первоначально означавшее «благоприятное, удобное время») являются словами одного и того же корня.

СЕМАНТИКА СЛОВА ВЕЧОР

Не правда ли, более чем странным и даже диким будет предложение *Приходи вчера*. Оно может звучать даже как оскорбление. Еще бы: приглашать прийти в то время, которое уже прошло. Вы скажете, что так не говорят, что это нелепо и нелогично. И будете в общем правы. И все-таки, представьте себе, что-то подобное под музыку Дунаевского в течение довольно долгого времени пели. Я имею в виду песню из кинофильма «Волга-Волга» на слова Волженина. Вот эти строчки:

Приходи вечер, любимый,
Приголубь и обогрей,
Пел на зорьке за рекою,
За рекою соловей.

Вы не обращали на них внимания? А напрасно. Ведь первая строчка приведенного четверостишия буквально значит «приходи, любимый, вчера вечером». Поэт здесь неверно с точки зрения существующих в литературном языке норм приписал слову *вечор* такое значение, которого у него в русском литературном языке никогда не было и которое ему не свойственно и сейчас. Наречие *вечор* он наградил значением «вечером». Неправильность употребления слова *вечор* Волжениным становится ясной, как только мы вспоминаем Пушкина:

Вечор, ты помнишь, выюга злилась,
На мутном небе мгла посилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела —
А нынче... погляди в окно...
(Зимнее утро);

О птичка ранняя моя!
Вечор уж как боялась я!
Да, слава богу, ты здорова!
Тоски ночной и следу нет,
Лицо твое как маков цвет
(Евгений Онегин, гл. III, стр. 33);

Во-первых, он уж был неправ,
Что над любовью робкой, нежной
Так подшутил *вечор* небрежно
(Евгений Онегин, гл. VI, стр. 10);

«Зачем *вечор* так рано скрылся?» —
Был первый Оленькин вопрос
(Евгений Онегин, гл. VI, стр. 14).

Во всех этих контекстах слово *вечор* значит «вчера вечером». Но это лишь одна сторона медали. Дело в том, что сложное двухкомпонентное значение, как показывает история русского языка, могло у наречия *вечор* распасться и распадалось, становясь простым. Так возникло у слова *вечор* «однокомпонентное» значение «вчера». Его отмечает уже В. Даль: «*Вечор*... вчера вечером, по полудни; или значит вообще вчера» (Толковый словарь живого великорусского языка, т. I, с. 189). Оно было принято и в литературном языке. Однако сжатие двухкомпонентного значения «вчера вечером» у слова *вечор* могло осуществляться и происходило также и другим путем. Слово *вечор* начинало выполнять роль второго компонента своей семантики и получало значение «вечером». Правда, это семантическое преобразование у нашего наречия протекало лишь в диалектах и ими ограничилось, но так все-таки было. Академическим «Словарем русских народных говоров» (Л., 1969, вып. 4, с. 219) значение «вечером» у слова *вечор* отмечается для целого ряда русских диалектов (нижегородских, симбирских, владимирских, московских, новгородских, курских, тульских и др.).

И вот этот факт заставляет несколько иначе оценивать промах Волженина, если хотите, отнестись к его ошибке в словопотреблении более снисходительно. В его фразе *приходи вечор, любимый* следует видеть в первую очередь родимые пятна диалектной речи (от этого, конечно, языковая погрешность не перестает быть погрешностью), а возможно — прямое и не совсем удачное заимствование из народной песни:

Да взойди, взойди ты, солнце красное!
Да приди, приди, заудалой молодчик, *вечор* до меня!
(Словарь русских народных говоров, с. 219).

Таким образом, волженинское предложение *Приходи вечор, любимый* в значении «приходи, любимый, вчера вечером» нелепо

лишь в русском литературном языке. С точки зрения носителей целого ряда русских диалектов оно является вполне нормальным и содержит «безобидное» приглашение любимому прийти вечером на свидание.

Разобранный нами случай показывает, как важно осмотрительно и осторожно подходить к нормативным оценкам того или иного словопотребления (особенно у поэтов и писателей), учитывая факты и литературной речи, и народных говоров. Имея в виду строчку Волженина, можно сказать, что значение «вечером» для слова *вечор* им не изобретено (оно есть в диалектах), но употреблено им наречие *вечор* все же неверно. В художественном произведении — и особенно в поэзии — всякий диалектизм должен быть мотивирован определенными художественно-образительными, эстетическими целями. А как раз этого здесь у поэта и не наблюдается.

В заключение вернемся к начальным словам заметки, к предложению *Приходи вчера*. Парадоксально, но это тем не менее так. В фольклоре с таким оксюморонным, алогично-каламбурным предложением мы можем встретиться запросто. Оно, кстати, отмечается В. Далем в качестве «кусочка» заговора от лихорадки: «Дома нет, приходи вчера» (Т. I, с. 276). Здесь оно правильно и вполне на месте. Действительно, пусть болезни приходят вчера.

Глава III

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ Н. А. НЕКРАСОВА

Стихи и поэмы Н. А. Некрасова принадлежат к наиболее поэтическим произведениям XIX века о великом русском народе. Полные горячего сочувствия к простым людям, повествующие в чуждой форме стиха о народных горестях и думах, о борьбе народа за счастье, проникнутые глубокой верой в его светлое будущее, они одновременно останавливают на себе внимание и своим языком, на редкость ярким и образным, вобравшим в себя покоряющую красоту и меткость русской народной речи.

Поэтому вполне естественно и понятно то большое внимание, которое уделяется при изучении художественных произведений Н. А. Некрасова особенностям его языка.

На поэтическом языке Некрасова можно наглядно показать самые лучшие качества современного русского литературного языка: его неисчерпаемые жизненные силы и творческие возможности, поразительное богатство образных средств, гибкость в выражении различных значений, необозримый, стилистически удивительно красочный и выразительный словарь, лаконизм и четкость, музыкальность и задушевность. На поэтическом языке Некрасова легко развивать навыки правильного использования фактов русского языка, воспитывать языковое чутье и высокую культуру речи. Все это возможно потому, что материально язык Некрасова отличается от современного русского языка сравнительно мало, в силу чего его коммуникативные особенности в свете сегодняшней речи резко на нашем восприятии не сказываются.

Близость языка Некрасова к современному объясняется большой устойчивостью словарного ядра и грамматического строя языка как развивающейся системы. Эта близость в каждом его произведении и может быть показана на самых разных конкретных примерах и уровнях.

Вместе с тем, знакомясь с языком Некрасова, читатель не должен механически отождествлять его с тем русским языком, на котором мы сейчас пишем и говорим. И по двум причинам: во-первых, русский литературный язык 50—70-х годов XIX века и русский литературный язык нашего времени во многом друг

с другом не совпадают. За время, отделяющее нас от Некрасова, в нашем языке произошли изменения и в словаре, и в грамматике, и в звуковом строе. Во-вторых, в словоупотреблении Некрасова наблюдается немало отклонений от современного словоупотребления, обусловленных своеобразием его поэтического языка, строящегося на живой народной речи во всем ее многообразии и непосредственности. Поэтому в языке Некрасова мы встречаем такие явления, которые несвойственны русскому литературному языку в настоящее время и представляют собой или специфические особенности литературного употребления некрасовского времени, или особенности его поэтического слога.

Знакомство с художественным слогом Некрасова, с особенностями его поэтической речи дает возможность правильно услышать, произнести и понять произведения великого поэта — и на основе этого глубоко и серьезно уяснить их идейное содержание.

Поясним эту мысль на нескольких примерах.
Прочитаем следующие отрывки:

Спинушка ноет с натуги,
Руки и ноги болят,
Красные, желтые круги
Перед очами стоят...
(Мороз, Красный нос);

Наша улица — улиц столичных краса,
В ней дома все в четыре этажа,
Не лазурны над ней небеса,
Да зато процветает продажа
(О погоде);

Безмятежной аркадской идиллии
Закатятся преклонные дни
(Размышления у парадного подъезда);

Шалишь! Перед крестьянином
Все генералы равные,
Как шишки на ели...
Исправнику, помещику
Тащат последний грош!..
Я знала: губернаторский
Дворец на площади...
(Кому на Руси жить хорошо);

Раз купец ему попался
Из родимых мест;
Ванька с ним с утра катался
До вечерних звезд
(Извозчик).

В этих строках мы наблюдаем отклонения от современного русского литературного языка в области фонетики и акцентологии. Современная орфоэпическая норма диктует произношение: *круги́, этажа́, за́каты́, на́ ёли, та́шат, на́ площа́ди*, произношение слова *звезда́* с 'о на месте старого подударного е. Но при чтении стихов Некрасова произносить эти слова, следуя современным орфоэпическим правилам, нельзя: мы разрушим в этом случае строй некрасовского стиха, в нем или возникнут нарушения в размере, в ритме, или совсем исчезнет рифма (ср.: *та́шат последний грош; мест — звёзд и т. п.*).

Приведенные и подобные им случаи требуют знания основных особенностей произношения (ударения и огласовки), с которыми можно встретиться в стихотворном языке Некрасова. Иначе при чтении его произведений можно или не понять сразу высказываемое (если, находясь во власти стиховой мелодики, мы произнесем строчку правильно с точки зрения требований стиха), или исказить ритм и рифмы некрасовских строк.

А теперь проверим себя, все ли слова понятны в данных отрывках:

По кочам, по зажоринам...
(Кому на Руси жить хорошо);
Вид вальжный имела такой...
То натерли ей ногу коты,
То, слышь, ей в сарафане словко
(В дороге);
И вора повели торжественно в квартал
(На улице);
Как в рекрутское присутствие
Привели его раздетого...
(Орина — мать солдатская);
Много патку я полотен,
Тонких добротных повин...
(Мороз, Красный нос);
Солнца нет, кивера не блестят...
(О погоде);
Не предводитель, не плантатор...
(Поэт и гражданин);
Где же вы, с полными жита кошницами?..
(Сеятелям).

В приведенных отрывках слова *коча, зажорина, вальжный, рекрутское, кивер, кошница* в настоящее время в литературном языке отсутствуют, а такие, как *коты, квартал, присутствие, новина, предводитель* имеют другие, чем у Некрасова, значения.

Именно поэтому, не зная того или иного слова или предполагая в нем современное смысловое значение, можно не понять смысла некрасовского текста, исказить подлинное содержание некрасовской мысли, не уловить ее весьма важных оттенков.

Эта возможность непонимания или неправильного понимания некрасовского текста будет реальным фактом, если читатель не знает, что *коча* — кочка; *зажорина* — подснежная вода по дороге; *вальжный* — важный, величавый; *рекрутское* — прилагательное к *рекрут* — солдат-новобранец; *кивер* — высокий военный головной убор; *кошница* — корзина.

Это же мы будем наблюдать, если нам незнакомы старые или диалектные значения слов *коты* (род обуви, берестяные лапти), *квартал* (отделение городской полиции, полицейский участок), *присутствие* (правительственное учреждение), *новина* (суровый холст), *предводитель* (выборный представитель дворянства).

Факты морфологии и синтаксиса, в частности устаревшие и диалектные грамматические формы, как и только что рассмотренные факты акцентологии и словаря, могут привести к неправильному пониманию некрасовского текста, к искажению мысли поэта.

Так, неправильно может быть понята форма *сыпал* как форма от глагола *сыпать* (см.: В Шенелевском *сыпал* у Жуковского... (О погоде), хотя у Некрасова она является «давнопрошедшим» от глагола *спать*. Вполне возможно незнание того факта, что предлог *за* (с творительным падежом) представляет собой иногда предлог причинного значения (ср. *из-за*), служит для обозначения причины действия (см.: *За мужем, за заступником, Я дешево отделалась...*; *Только расписана спинушка, Да за рубахой не знать...* (Кому на Руси жить хорошо).

Кроме того, устаревшие и диалектные грамматические формы могут быть в некоторых случаях некритически усвоены в качестве правильных, литературных. Например, встретив у Некрасова слово *ковыль* в качестве существительного женского рода (в настоящее время — существительное мужского рода), формы *гудет* (вместо современного литературного *гудит*), *сапогов* (вместо *сапог*), читатели могут перенести эти формы в свою речь.

Наконец, устаревшие и диалектные грамматические формы могут вызвать недоуменные вопросы относительно употребления их у Некрасова (ср. *в городе* вместо *в городе*, *дерев* вместо *деревьев*, *вся овощь* вместо *все овощи*, *поискать могилы* вместо *поискать могилу*, *станешь барин* вместо *станешь барином*, *буди* вместо *будь*).

Такого же рода случаи наблюдаются в языке Некрасова и в области фразеологии и словообразования.

Особенности в языке Некрасова, те расхождения и отклонения в словоупотреблении и грамматике, фонетике и словообра-

зовании, которые в нем встречаются по сравнению с современным литературным языком, как уже отмечалось, объясняются не только и не столько тем, что со времени смерти Некрасова прошло более столетия. Они, пожалуй, в большей мере объясняются тем, что в литературно-художественной речи Некрасова, в его поэтическом слого, в соответствии с его идейными установками, находила себе весьма яркое отражение многоцветная русская народная речь. Язык Некрасова впитывал все, что было в ней в то время выразительного и поэтического (даже диалектизмы), что помогало писателю в лепке образа, создании картины действительности, воспроизведении речи и т. п.

С целью остановить особое внимание читателя на соответствующих фактах в языковом материале художественных произведений Некрасова приведем далее важнейшие примеры указанных расхождений между современным русским литературным языком и языком Некрасова.

Эти расхождения более всего заметны (и по количеству, и по содержанию) в словарном составе — самом динамичном уровне языка, изменения в котором прямо и непосредственно отражают развитие общественной жизни.

Сравнение лексики Некрасова с современным литературным словарем показывает, что специфическое в ней можно объединить в две группы слов.

Первую группу составят слова, которые в настоящее время или уже вышли из активного словарного запаса, или отсутствуют вообще в русской литературной речи.

Вторую группу образуют слова, которые имеют другие, не совпадающие с современными, смысловые значения.

Среди слов первой группы в произведениях Некрасова находим в основном слова следующих подгрупп:

1. Слова литературного языка XIX века, отражающие в себе предметы и понятия дооктябрьской эпохи и, в частности, собственно некрасовского времени. Это слова, связанные с социальными явлениями и понятиями, с бытом различных общественных групп и т. п.: *хозяин* (рассыльный, служитель при полиции для разных поручений, полицейский¹), *барщия*, *аксельбанты* (наплечные шнуры на мундире), *куафер* (парикмахер), *лабаз* (помещение для торговли мукой и зерном), *прошенье*, *псарь*, *подать*, *долгуша* (род длинного экипажа), *схимница* (монахиня, принявшая схиму, т. е. высшую монашескую степень) и др.

2. Слова литературного языка XIX века, представляющие собой специфические факты стихотворной речи прошлого века.

¹ Толкования значений слов даются или по «Толковому словарю русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова, или по «Словарю русского языка» С. И. Ожегова. Слова объясняются лишь тогда, когда их значения могут быть неизвестны.

Этот разряд слов в своем большинстве составляют всякого рода поэтизмы и слова-символы, идущие из русской лирики первой половины прошлого столетия¹. Сюда, например, относятся такие слова, как *лени* (жалобы, сетования, укоры), *пучина*, *свирель*, *зерцало*, *нега*, *лик*, *лепта*, *грации*, *муза*, *Парнас*, *древо*, *чело*, *отчий*, *сень*, *внимать* и т. п.; см. также:

У хладных цевских берегов
В туманном Петрограде
(Прекрасная партия);

Эти ли полные жизни ланиты
Грустно поблеснут, слезами покрыты?
(Саша);

Гроза шумит и к бездне гонит
Свободы шаткую ладью
(Поэт и гражданин);

Где вторил звону чаш и гласу ликований...
(Родина);

Я косил тебя во младости
(Орина — мать солдатская).

3. Слова диалектного и просторечного происхождения. Сюда относятся такие, например, слова, как *вольготно*, *оттудова*, *товарка*, *пузатее*, *хворость*, *отбойриться*, *бесстыжие*, *шустрый*, *таковский*, *третьеводни*, *пуще*, *жнитво* (жатва), *богачество* (имущество, состояние), *косуля* (соха), *шлык* (шапка), *наян* (наглец, нахал), *гуторить* (говорить), *пеун* (петух), *чуйка* (длинный суконный кафтан), *очел* (жердь у колодца, служащая рычагом), *инда* (даже, так что), *ней* (не то, или: ней от старости, ней с голоду), *ораны* (вспаханы: Тит — домой. Поля не ораны... (Коробейники), *посконные* (сшитые из домотканого холста) и др.

Посторонний современному русскому литературному словупотреблению характер названных слов, вышедших в настоящее время из активного словарного запаса, ясен с первого взгляда. Встретив эти слова в некрасовском тексте, можно сразу же догадаться, что для установления их значения необходимо прибегнуть к толковому словарю.

Другое придется отметить относительно слов второй группы, т. е. слов, бытующих в современном русском литературном языке, но не с теми смысловыми значениями, какие характеризовали их в языке Некрасова. Мимо этих слов легко пройти (это очень часто и делают), думая, что они являются обычными и привычными словами современного языка, совершенно не

¹ См. об этом в стилистическом плане у Н. Н. Ивановой в кн.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин. Некрасов. М., 1981, с. 220 и след.

подозревая их чужезначности и инородности (а значит, и неправильно понимая и толкуя).

Именно на таких, имевших иное значение в языке Некрасова словах, и должно прежде всего остановиться, коль скоро комментируется или разбирается некрасовский текст с лексической точки зрения. И здесь, как и при рассмотрении выпадающих из активного словоупотребления слов, нужно иметь в виду, что те особые, специфические значения, которые наблюдаются для ряда слов у Некрасова, могут быть а) диалектными значениями, свойственными народной речи, чуждыми русскому литературному языку и в XIX веке, и б) старыми значениями, характерными для русской литературной речи XIX века, но уже не присущими современному литературному употреблению.

Со значениями диалектного и народно-поэтического характера Некрасов употребляет, например, такие слова, как *победные* «горемычные, горькие»: «Качаются, мотаются *победные* головешки уснувших мужиков!..» (Кому на Руси жить хорошо); *гораздо* «очень»: «У нас поля обширные, а не *гораздо* щедрые...» (Там же); *добрый* «хороший, хорошего качества»: «Труд награждается всходами хилыми, *доброе* мало зерна...» (Сятедь); *последний* «худший»: «Я только не отведала — Спасибо! умер Ситников — Стыда неискупимого, *последнего* стыда» (Кому на Руси жить хорошо); *бычки* «мелкие тучки»: «Ходят по небу *бычки*» (Коробейники).

С диалектными значениями употребляются у Некрасова и такие слова, как *подоплека* «подкладка у крестьянской рубахи от плеч по спине и груди, до полпояса» (по Далю): «Бумажки сторублевые домой под *подоплеку* нетронуты несут!..» (Кому на Руси жить хорошо); *хозяйка* «жена»: «Дарья, *хозяйка* болотного...» (Мороз, Красный нос).

Старые значения, неизвестные сейчас соответствующим лексическим единицам, имеют в произведениях Некрасова слова: артикул «ружейные приемы»: «Артикул ружьем выкидывал» (Орина — мать солдатская); *станции* «стан»: «Нас, что в полночь, разоряют станции Всякой пролетной прожорливой тучи...» (Несжатая полоса); *приход* «община, принадлежащая одной церкви»: «Коли умрет нечаянно, И тут покажет накрепко В приходе схоронить...» (Кому на Руси жить хорошо, гл. I) и др.

Подавляющее большинство особенностей, которые мы находим в языке Некрасова в области грамматики по сравнению с современным литературным языком, представляет собой отражение специфических черт грамматического строя живой народной речи и фактов народно-поэтического языка, языка устной народной поэзии. Встречаются также и явления диалектного происхождения.

Что касается специфических фактов в грамматике, свойственных литературной норме второй половины XIX века в от-

личие от современной литературы, то их у Некрасова очень много.

Среди морфологических явлений, свойственных живой народной речи и чуждых современной литературной норме, в языке Некрасова нужно отметить следующие:

1. Значительно более широкое употребление окончания *-у* в родительном и местном (предложном) падежах слов мужского рода: *из волокнистого льну, много... было почету, без ветру, стало у лесу, без меду, ком снегу, без смеху, спустили с возу, без берегу, порядку нет, у маку, без почину, с азарту, у Цепного бессмертного мосту* и т. п.; *в кусту, на острове, справляли в городе, в моем дому, во всем миру* и др.

2. Частое употребление бесприставочных глаголов с суффиксами *-ва-*, *-ыва-*: *певал, видывал, делывал, хаживал, живал, слышивал, колачивал, читывал, игрывал, знавал* и др.

3. Широкое распространение деепричастий на *-учи*, *-ючи*: *работаячи, помышляячи, умираючи, осуждаячи, глядячи, жалеючи, припеваючи, переплетаячи, ожидаючи, гуляючи, развезжаячи, зеваючи, недоедаячи, накаплиючи, говеючи* и др.

4. Окончание *-ы* в именительном падеже множественного числа слов среднего рода: «Но им у крепостных людей считать не стыдно *ребры*» (Прекрасная партия); «*Паникадилы* качались» (Детство) и др.

Расхождения иного характера у Некрасова встречаются очень редко, в единичных случаях. Так, можно отметить именительный падеж множественного числа от слова *друг*: «Полноте, *други мои*» (Деревенские новости); инфинитив без *и*: *вынести* (Последние песни); именительный падеж множественного числа на *-и* в словах, где сейчас он оканчивается на *-а*: *роги трубят* и др.

Из синтаксических особенностей языка Некрасова, ведущих нас к синтаксису живой разговорной речи и народно-поэтического языка, необходимо назвать:

1. Весьма свободное использование в сложных предложениях разговорных и просторечных союзов *покуда, словно как, кабы, что* в значении «как» и «сколько», *коли, как* в значении «если», *докуда* и др.:

И покуда я видеть их мог,
С непокрытыми шли головами...
(Размышления у парадного подъезда);

Лед неокрепший на речке студеной
Словно как тающий сахар лежит...
(Железная дорога);

Коли нос тебе не нравится,
Могут новый наклеить...
(Коробейники);

Что¹ свадеб там игралось,
 Что деток нарождалось
 На даровых хлебах!..
 Гляди, что протянулось
 Крестьянских рук, со шляпами,
 С платками, с рукавицами.
 Дорога стоголосая
 Гудит! Что² море синее,
 Смолкает, подымается
 Народная молва...
 У каждого крестьянина
 Душа, что³ туча черная —
 Гневна, грозна...
 А прежде что³ тут мчалось
 Колясок, бричек троечных,
 Дормезов шестерней...
 Коли платить не можете,
 Работайте!..
 Докуда глаз хватал...
 (Кому на Руси жить хорошо).

2. Иное, нежели в современном русском литературном языке, употребление целого ряда предлогов (*по, о, за, про* и т. д.). Так, предлог *по* с винительным падежом употребляется у Некрасова в соответствии с современным литературным языком (с творительным): «Поехала в лес *по дрова*» (Мороз, Красный нос).

Он же с дательным падежом служит у поэта для выражения значений «в (такую-то) пору, в (такое-то) время»:

С полоски своей заповедной
По лету сберешь урожай
 (Мороз, Красный нос);

И вывел из младенчества
По пятому годку
 (Кому на Руси жить хорошо).

Предлог *о* с предложным падежом употребляется писателем во временном значении:

Да пироги по праздникам,
 Да яйца о святой...;
 О святках ли, как с горок я
 С ребятами, с подругами
 Каталась, смеючись?
 (Кому на Руси жить хорошо).

¹ *Что* — сколько.

² *Что* — как.

³ *Что* — сколько.

Предлог *про* в сочетании с винительным падежом может у Некрасова встретиться для выражения цели, интереса, со значением, аналогичным предлогам *ради, для*:

У дядюшки у Якова
 Хватит *про* всякого
 (Дядюшка Яков).

Довольно частое повторение предлогов:

Стадо *у* леса *у* темного бродит...
 (Мороз, Красный нос);

Бабы сохнут *с* горя, *с* этого...
За рекой, *за* Костромой...
До деревни, *до* твоей...
По всему *по* свету славится...
 (Коробейники);

По лесу *по* дремучему...
Под этими, *под* соснами...
Средь самой *средь* дороженьки...
По синему *по* бархату...
На этом же *на* плотике...
По делу всяк *по* своему...
 (Кому на Руси жить хорошо);

У двора *у* постоялого...
 (Песня Еремушке).

4. Использование характерного для народной поэзии приема объединения, сдвоения слов-синонимов:

Или не сам ли он *бес-искуситель*?
 Бедные все сй *приятели-друзи*...
 (Саша);

Изо всей-то *силы-моченьки*
 (Коробейники);

А есть еще *губитель-тать*...
На лес, *на* путь-*дороженьку*...
 Там *рать* — *орда* крестьянская...
 (Кому на Руси жить хорошо).

Что же касается синтаксических особенностей языка Некрасова, объясняющихся его эпохой, то их не больше соответствующих морфологических. Выпавших в настоящее время из употребления синтаксических конструкций, приемов сочетания слов в предложении очень немного. Вполне естественно, что не такого рода факты (как и не аналогичные факты в морфоло-

гии) должны быть в центре нашего внимания: необходимо прежде всего уяснить то характерное для синтаксиса (и морфологии) поэта, что идет из живой разговорной речи и что так ярко высвечивает особый индивидуально-художественный сдвиг Некрасова.

Из более мелких синтаксических особенностей, оставшихся у Некрасова от литературного употребления первой половины XIX века, можно отметить беспредложную конструкцию при глаголах *убегать*: «Я много лет среди трудов и лени с постылым малодушьем *убегал* пленительной, многострадальной тени...» (Мать); *уйти*: «И судьбы своей ты не *уйдешь*...» (Гадящая невеста); отличное от современного управление глагола *торговать*: «А утром с ней по лавкам бродит, *наряд торгуя* дорогой...» (Слезы и нервы); творительный причины вместо современной конструкции «предлог *от* + родительный падеж»: «*Хазарой умер* Ситников...» (Кому на Руси жить хорошо) и некоторые другие.

Широкое использование живой разговорной речи, которое отмечалось у Некрасова в области лексики и грамматики, находит не менее яркое отражение и в словообразовании. Это сказывается и в удивительно частом и разнообразном применении самых различных суффиксов субъективной оценки, присущих народному языку (ср. *заблудушка, соловушка, минутка, старинушка, одолеточки, платочек, птенчики, гнездышко, крылышки, пташечка; бледнешенек, полнехонек, скорехонько, труднехонько, прямехонько, вернехонько, дружнехонько* и т. п.), и в приставочных образованиях от глаголов (*послышала, улыливать, утрафили, разутешен, покончил, поуставились, позависав, приспеть, заругана* и т. п.), и в специфически народных суффиксальных образованиях (*матка* вместо *мать, упалым* голосом вместо *упавшим голосом* и т. п.).

Это проявляется и в использовании Некрасовым в его поэзии таких слов, которые в современном русском литературном языке имеются лишь в качестве составной части (иногда уже не выделяющейся с точки зрения современных словообразовательных связей) в том или другом слове: *набили оскому*, ср. совр. *оскоми́на* (Крестьянские дети); *Зая спрыгнул из-под кочи*; ср. совр. *кочка*; *Того гляди косы падут*, ср. совр. *упадут*; *Проворный мальчуга* казался бегущим зеленым кустом, ср. совр. *мальчуган* (Мороз, Красный нос); *Белый плат в крови мокрехонек*, ср. совр. *платок* (Орина — мать солдатская); *Как сон долил голодного*, ср. совр. *одолевал* (Кому на Руси жить хорошо); *гремушки*, ср. совр. *погремушки* (Мать) и т. д.

Среди тех расхождений, которые существуют между ударением у Некрасова и ударением современным, нужно отметить следующие:

1. Сохранение старого ударения в предложном падеже единственного числа существительных женского рода с основой на мягкий согласный на флексии: *на ели́, в проруби́, на площа́ди* и т. д.

2. Частый перенос ударения с существительных на предлог: *за́ соху, по́ саду, на́ помочь, из́ моря, на́ глаз* и др.

3. Сохранение наконечного ударения в ряде существительных женского рода на -а (-я) во множественном числе: *высо́ты, сироты́, по избáм, зоря́м, ску́лы* и т. п.

4. Ударение на флексии в таких глаголах II спряжения на -ите, которые в настоящее время имеют ударение на корне — непроизводной основе: *пота́цят, кати́т, черти́т, свали́мся, верти́тся, подари́т* и т. д.

5. Ударение на суффиксе в таких глаголах на -нуть, которые сейчас имеют ударение на непроизводной основе-корне: *спрыгну́л, вздрогну́ли*.

6. Накорневое ударение в тех словах, в которых в настоящее время ударение падает на суффикс или флексию: *сча́стливо, переполо́бился, ну́жды, гу́сыня, прогна́ла, не ста́реет, во́пит, гро́ша* и т. д.

7. Наконец, следует отметить несколько иноязычных слов со старым ударением, не совпадающим с существующим в них сейчас ударением: *принци́п, астрóном, англи́йский* и т. п.

Отражение фонетики стихотворного языка начала XIX века, идущей еще от поэтической речи классицизма, наблюдается у Некрасова очень редко, в единичных примерах, в виде рифмовки с без перехода его в о:

Без вины меня барин *посек*,
Сам не знаю, что случилось со мной?
Я не то, чтоб большой *человек*,
Да вишь дело-то было *впервой* (Вино).

Краткий обзор лингвистических особенностей в стихотворной речи Некрасова, которые в ней имеются по сравнению с современным языком, позволяет сказать, что они в своей подавляющей массе объясняются ориентацией писателя на живую народную речь своего времени, его стремлением к дальнейшей демократизации поэзии.

О ЯЗЫКЕ РОМАНА «ВОЙНА И МИР» Л. Н. ТОЛСТОГО

«...Гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы...»¹, Л. Н. Толстой вместе с тем явился

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 209.

одним из тех, кому прежде всего обязан русский литературный язык своими выразительными возможностями, своей яркостью и многокрасочностью, богатством словарного состава и неразрывными связями с народным языком. «...Язык Тургенева, Толстого, Добролюбова, Чернышевского, — указывал В. И. Ленин, — велик и могуч»¹.

Такое большое значение языка произведений Л. Н. Толстого для развития русской литературной речи объясняется их глубоко реалистическим характером и совершенной художественной формой, определяется практикой слияния, синтеза лучших достижений литературно-художественной культуры слова первой половины XIX века с живой народной разговорной речью.

Отличительные качества языка «великого писателя земли русской» (И. С. Тургенев) — подлинная народность, проникновенная образность, богатство словаря и художественных приемов выражения, отмечаемые для каждого из его произведений, — едва ли не наиболее ярко и полно обнаруживаются при анализе языка романа «Война и мир».

В этом романе мы не только наблюдаем исключительное по силе реалистическое изображение России первой половины XIX века, глубокое и правдивое изображение внутреннего, душевного мира человека, безграничную веру в русский народ, но и находим классические образцы русского художественного слова.

Отсюда вполне понятным становится то большое значение, которое имеет хорошее знание языка этой замечательной эпохи. Ведь оно способствует умелому использованию языкового материала для литературно-художественных целей, познанию многообразия изобразительных средств русского языка, его лексического богатства, учит, говоря словами писателя, «как выразить словами то, что понимаешь, так, чтобы другие поняли тебя, как ты сам»².

Анализ языка романа и связанных с этим вопросов будет способствовать разработке сложных проблем повышения культуры речи, развития речевых навыков.

Большую роль в этом может сыграть также и ознакомление с атмосферой и духом творческой лаборатории великого писателя, с исключительной взыскательностью Л. Н. Толстого в его работе над языком, с его тщательной языковой отделкой каждого произведения, в частности «Войны и мира».

Многоплановость языка любого художественного произведения со времени победы реализма в русской литературе является качеством, обязательно ему присущим.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 209.

² Л. Н. Толстой о литературе и искусстве. — Лит. критика, 1935, № 11, с. 87.

Реалистический метод изображения действительности диктует писателю отбор в качестве языкового материала не только фактов общенародного языка, которые составляют необходимую основу языка каждого писателя, но и внелитературных фактов, в частности фактов диалектного и арготического характера, требует от художника слова создания речевых характеристик героев (социально-этнических и индивидуально-психологических), использования языковых средств для организации образа, построения диалога, раскрытия внутреннего мира героя и т. д.

Анализируя язык романа «Война и мир», надо учитывать также еще два обстоятельства.

Прежде всего следует иметь в виду тот факт, что язык художественных произведений писателей XIX века, как и вообще общенародный язык той эпохи, не совпадает в целом с современным литературным языком. В первом всегда будут наблюдаться такие факты, особенно в области словарного состава, которые современной литературной речи уже несвойственны.

Кроме того, необходимо также учитывать и то обстоятельство, что роман «Война и мир» является историческим романом, в котором дано реалистическое изображение России первой половины XIX века. Именно этим в первую очередь объясняются у Л. Н. Толстого в языковой ткани его романа отдельные, архаические уже для второй половины XIX века, факты языка (особенно в области лексики, фразеологии и синтаксиса), как в случаях воспроизведения речевой манеры действующих лиц и документов, так и в авторском повествовании.

Особенно важным вопросом при изучении языка «Войны и мира» является вопрос о его глубоко народном, национально-русском характере. Язык Толстого в этом романе, как и в его других подлинно художественных произведениях, велик и могуч своей тесной и неразрывной связью с народной речью, глубоким проникновением в ее богатства, умелым их использованием в изобразительных целях.

Строя свою авторскую речь в основном на базе того общенационального русского литературного языка, основоположником которого является Пушкин, Толстой вместе с тем уже в первых своих произведениях не ограничивается в своей литературно-художественной практике языковым материалом, доставшимся ему от его гениальных предшественников. Задачи правдивого отображения многообразной тогдашней действительности, поиски новых литературных приемов изображения и отображения, новый герой не могли не привести Толстого к стремлению еще более демократизировать литературную речь художественного произведения, не могли не заставить его обратиться к живому и неиссякаемому роднику разговорной речи, просторечию, южно-великорусским говорам.

Академик В. В. Виноградов писал об этом: «Л. Н. Толстой, стремясь к созданию простого, общепонятного стиля литературного изложения в борьбе с книжной культурой публицистического слова, свободно переносил крестьянские слова и выражения даже в «авторский» свой язык»¹.

Элементы живой разговорной речи в романе Толстого органически слетаются в авторском повествовании с фактами литературного эталона, теряя при этом свою специфически простонародную и диалектную окраску и получая новое, более значительное звучание. Чаще всего они относятся к лексике, но встречаются среди них и явления грамматические.

Вполне естественным является то обстоятельство, что среди привлекаемой писателем лексики живой русской речи немало элементов южновеликорусского словаря (правда, как правило, таких, которые резкой диалектной окраски не имеют).

Всегда для Л. Н. Толстого в его работе над языком руководящим принципом был принцип художественной меры, выразительности и понятности, исключавший любование диалектными униками; в языковую ткань авторского повествования из живого народного языка им включается, как отмечалось В. И. Чернышевым относительно И. С. Тургенева, «...лишь то, что хорошо вкладывается в литературную речь, что ей сродни и близко»².

Вот некоторые весьма выразительные примеры использования лексики народной речи в авторском повествовании³:

«...Но Пьер сделал *обратную* неучтивость» (т. 4, с. 14);

«Пьер, прислав *вперед*, как домашний человек, прошел в кабинет князя Андрея» (т. 4, с. 31);

«Вечер *разгулялся*» (т. 5, с. 132);

«Было морозно и колко, но с вечера стало *замолаживать* и оттепело» (т. 5, с. 247);

«Единственное движение, которое было в воздухе, было тихое движение сверху вниз спускающихся микроскопических капель *мги*, или тумана» (Там же);

«Прошло два месяца после получения известий в Лысых Горах об Аустерлицком сражении и о *погибели* князя Андрея...» (т. 5, с. 34);

«Навстречу немца-доктора из Москвы ... были высланы верховые с фонарями, чтобы проводить его по ухабам и *зажорам*» (т. 5, с. 40);

«Тысячу раз в эти полчаса упорным, напряженным и беспокойным взглядом окидывал Ростов опушку леса с двумя редкими дубами над осинovým *подседом* ...» (т. 5, с. 255);

¹ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938, с. 423.

² Чернышев В. И. Русский язык в произведениях И. С. Тургенева. — Изв. АН СССР. Отд. общ. наук, 1936, № 3, с. 478.

³ Здесь и далее ссылки и указания даются на собрание сочинений Л. Н. Толстого в четырнадцати томах (М., 1951, т. 4—7).

«Насупротив от Николая были *зеленя...*» (т. 5, с. 259);

«Она видела ту холодность и озлобление, с которыми князь Николай Андреевич принимал и *спроваживал* от себя молодых людей...» (т. 5, с. 302);

«В полях один за другим, как пузырьки в воде, *вспрыскивали* с чувыващем жаворонки» (т. 6, с. 18);

«Вместо сплошных рядов пчел, облепивших все промежутки сотов и греющих *детву*, он видит искусную сложную работу сотов, но уже не в том виде действительности, в котором она бывала прежде» (т. 6, с. 336);

«Дождик шел с утра, и казалось, что вот-вот он пройдет и на небе расчистит, как вслед за непродолжительной остановкой *припускал* дождик еще сильнее» (т. 7, с. 198);

«Когда Николай с женою пришли отыскивать Пьера, он был в детской и держал на своей огромной правой ладони проснувшегося грудного сына и *тетешкал* его» (т. 7, с. 278);

«... Все было мокро, *склизко* и раскисло...» (т. 7, с. 132).

Здесь мы наблюдаем и употребление просторечных слов (*погибель*, *спроваживать*, *припускать*, *тетешкать*, *склизко* и т. д.) и употребление лексических диалектизмов (*замолаживать* «заволакивать тучами», *вспрыскивать* «взлетать», *зажора* «подснежная вода», *подсед* «молодой лес», *зеленя* «озимь», *мга* «мгла, сырой холодный туман», *детва* «личинки пчел», *беремя* «охапка»), и использование просторечно-диалектной семантики (*обратная* «новая, сделанная вновь»; *вперед* «раньше» и др.).

Все эти слова входят в общелитературное словесное окружение не как что-то по отношению к нему внешнее, стилистически чуждое, инородное, а как его органическая, неотъемлемая часть. Никаких замечаний или разъяснений относительно характера и области употребления использованных «внелитературных слов», никаких указаний на это Толстой в тексте, как правило, не делает.

Вновь привлекаемая лексика живой разговорной речи в романе — не стилистически чуждые общему словесному контексту вкрапления, а его полноправный член, вливающийся в авторскую речь просто и естественно.

Такой ввод в авторскую речь повествования просторечно-диалектной лексики отличается от употребления соответствующих словарных фактов в произведениях И. С. Тургенева, который намеренно в ряде случаев подчеркивает оговорками, пояснениями или кавычками их свежесть и сторонность общелитературному контексту.

Приведем примеры из «Записок охотника»: «В Орловской губернии последние леса и площадь исчезнут лет через пять» (Хорь и Калиныч). (В списке: «Площадью называются в Орловской губернии большие сплошные массы кустов»); «После пожара этот заброшенный человек приютился или, как говорят орловцы, *пригудился* у садовника Митрофана» (Малиновая вода); «Мы поехали в лес или, как у нас говорится, в *заказ*» (Бурмистр); «Он не умел ни петь, ни плясать, отроду не сказал не только умного, даже путного слова: все *«лотишка»* да врал что ни попало» (Певцы).

Иногда писатель объясняет даже слова, вкладываемые им в уста его персонажей. Ср.: «— Меня зовут Фома, — отвечал он, — а по прозвищу Бирюк». (В авторской споске: «Бирюком называется в Орловской губернии человек одинокий и угрюмый» (Бирюк); «Впрочем, есть тоже и колобашники» (В авторской споске эти слова Сучка объясняются: «Глубокое место, как в пруде или реке» (Лыгов). И т. п.

Исключение в этом отношении делается Л. Н. Толстым при употреблении «внелитературных средств» не для фактов жизни общенародной речи, на которой и строится его авторское повествование, а для таких элементов, как 1) некоторые профессионализмы и 2) слова и выражения, свойственные тому или иному персонажу, характеризующие его манеру говорить. Так, например, охотничья лексика в романе поясняется в ряде случаев в скобках соответствующими литературными синонимами: «Он знал, что в остров были *прибылые* (молодые) и *матерые* (старые) волки» (т. 5, с. 255); «Другая борзая собака... стремительно бросилась к крыльцу и, подняв *правыло* (хвост), стала тереться о ноги Николая» (т. 5, с. 248); «Русак уже доловины *затерся* (перелинял)...» (т. 5, с. 247); «Волк приостановил бег... и, мотнув *поленом* (хвостом), скрылся в опушке» (т. 5, с. 254); «Красный Любим выскочил из-за Милки, стремительно бросился на волка и схватил его за *гачи* (ляжки задних ног)...» (т. 5, с. 256).

Живая связь языка авторского повествования с народной разговорной речью проявляется также и в области использования писателем грамматических форм. Чуждаясь резко двоящихся грамматических явлений, Толстой тем не менее не пренебрегает экспрессивными средствами выражения грамматических значений, характеризующими живой разговорный язык. Последние у Толстого органически входят в общенародную грамматическую систему языка, придавая изложению черты бесспорно естественного и непосредственного рассказа.

Из такого рода грамматических фактов, ведущих к живой народной речи, следует отметить прежде всего широкое употребление бесприставочных и приставочных глаголов несовершенного вида с суффиксами *-а-*, *-ва-*, *-ыва-*, *-ива-* со значением многократности действия в прошлом: *жить*: «Анна Михайловна вернулась в Москву прямо к своим богатым родственникам Ростовым, у которых она стояла в Москве и у которых с детства воспитывалась и годами *живала* ее обожаемый Боря» (т. 4, с. 44); *бирать*: «Карай был старый и уродливый бурый волк» (т. 5, с. 252); *едать*: «Наташа ела все, и ей казалось, что подобных лепешек на юраге, с таким букетом варений и меду, орехов и такой курицы никогда она нигде не видела и не *едала*» (т. 5, с. 268); *хаживать*: «...Ростов, отличный ездок, раз всади шпоры своему Бедуину и довел его счастливо до того бешеного аллюра рыси, которую *хаживал* разгоряченный

Бедуин» (т. 4, с. 304); *сидивать*: «Он сидел на лавке, на которой любил *сидивать* старый князь» (т. 6, с. 126); *певать*: «Она еще раз кликнула ее, несмотря на то, что она слышала ее шаги, — кликнула тем грудным голосом, которым она *певала*...» (т. 7, с. 185); *говаривать*: «— Солдат в отпуску — рубаха без порток, — *говаривал* он» (т. 7, с. 52).

К грамматическим элементам просторечного характера можно также отнести и употребление окончания *-и* вместо нормативно-литературного *-а* в именительном падеже множественного числа слов среднего рода: «Проехали грязную деревню, *гумны, зеленыя...*» (т. 5, с. 155); «Один из гусар, ближе всех бывший от него, со стоном упал на *перилы*» (т. 4, с. 182); «Поравнявшись с гвардейской пехотой, он заметил, что чрез нее и около нее лежали *ядры*» (т. 4, с. 349).

Такой же характер носят в авторском повествовании:

а) глаголы совершенного вида с суффиксами *-ону-*, *-ану-* для выражения однократного, мгновенного акта действия, ср.: «Анна Павловна... захотела и *щелкнуть* князя... и в то же время утешить его» (т. 4, с. 9); «Ростов в юнкерском мундире подъехал к крыльцу, *толкнув* лошадь, гибким молодым жестом скинул ногу...» (т. 4, с. 158) и др.;

б) формы родительного падежа единственного числа слов мужского рода на *-у*, ср.: *более часу* (т. 4, с. 323); *запах табаку* (т. 5, с. 266) и т. д.;

в) инфинитив на *-ть* вместо литературного *-ти* (вроде *приобрести*, т. 5, с. 171) и некоторые другие грамматические факты.

Естественно, что несравненно более яркое отражение находит себе живая народная речь, разговорный язык русского народа в языке изображаемых Толстым героев из народа и ему в том или ином отношении близких.

В романе не только разворачивается грандиозная эпопея Отечественной войны 1812 года, не только дается правдивое изображение жизни дворянства в начале XIX века, — такое же верное, подлинно реалистическое изображение получает в «Войне и мире», как и в ряде других произведений Л. Н. Толстого, русское крепостное крестьянство. Описывает ли он крестьянина Тихона Шербатого, находчивого и умелого пластуна в партизанском отряде Денисова, повествует ли о простой русской женщине — старушке Мавре Кузьминишне, в приливе «материнской нежности и жалости к неизвестному ей офицеру» отдающей, может быть, последние свои деньги, видим ли мы Пьера, сидящего у костра с солдатами после Бородинского сражения, крестьянскую девочку Машу во время совета в Филях — всегда перед нами правдивое и человечески теплое изображение жизни русского народа — солдат, крестьянства и т. д.

Правда, в романе мы находим у Толстого (что связано с его философскими взглядами на развитие и существо истории

человеческого общества) идеализацию Платона Каратаева. Однако, как совершенно справедливо отмечает проф. Н. К. Гудзий, «ошибочно было бы думать, что у Толстого Каратаев олицетворяет собой все русское крестьянство. В основном оно показано у него не пассивной, а активной силой, движимой к победе над врагом, поднявшей «дубину народной войны»¹.

Читая произведения Л. Н. Толстого, в которых даются образы людей из народа (крестьян, солдат), понимаешь, как глубоко был прав В. И. Ленин, который указывал в беседе с А. М. Горьким, что «до этого графа подлинного мужика в литературе не было»².

Но Л. Н. Толстой не только с мастерством гениального художника рисует нам быт русского крестьянина и его психологию, его душевный мир, он, в соответствии с этим, удивительно верно воспроизводит и его язык — народный язык, не скованный какими-либо литературными нормами, со всей его непосредственностью и выразительностью.

«В крестьянской избе,— отмечал Н. Г. Чернышевский, разбирая еще «Утро помещика», — он так же дома, как в походной палатке кавказского солдата... его мужик чрезвычайно верен своей натуре, в речах его мужика нет прикрас, нет риторички, понятия крестьян передаются у графа Толстого с такою же правдивостью и рельефностью, как характеры наших солдат»³.

И действительно, язык изображаемых Л. Н. Толстым в романах крестьян и солдат «чрезвычайно верен своей натуре». Все, что характеризует речь представителей из народа — меткость, красочность, простота и эмоциональность, соответствующие факты лексики и грамматики и даже звукового строя — находят себе отражение при построении писателем диалога, при рассмотрении речевой характеристики героя. В таких случаях у Л. Н. Толстого живая разговорная речь (часто диалектного южновеликорусского характера) вливается в словесную ткань художественного произведения в значительно больших размерах, во всех своих проявлениях, несравненно более свободнее, чем у многих современных ему прозаиков (например, у И. С. Тургенева).

В то же время Л. Н. Толстого нельзя упрекнуть в злоупотреблении просторечно-диалектным материалом. Речь его крестьян, солдат и т. д. всегда является обычной русской разговорной речью лишь с некоторыми «цитатами» специфических языковых фактов, настоящим языком, «которым говорит народ».

¹ Гудзий Н. К. Лев Николаевич Толстой. М., 1952, с. 47.

² Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1952, т. 17, с. 39.

³ Л. Н. Толстой в русской критике. 2-е изд. М., 1952, с. 107.

ХПС

котором есть звуки для выражения всего, что только может сказать поэт»¹.

Следует отметить, что вкрапления просторечно-диалектных явлений в речь персонажа, так же как и соответствующие факты в авторской речи, Л. Н. Толстым никогда не поясняются.

О том, как и в какой степени Л. Н. Толстым используются с характерологическими целями элементы живой разговорной речи, яркое представление дает следующий отрывок из описания солдатского привала у Красного:

Разговор замолк, солдаты стали укладываться.

— Вишь, звезды-то, страсть, так и горят! Скажи, бабы холсты разложили, — сказал солдат, любясь на Млечный Путь.

— Это, ребята, к урожайному году.

— Дровец-то еще надо будет.

— Спину погрести, а брюха замерзла. Вот куда.

— О, господи!

— Что толкаешься-то, — про тебя одного огонь, что ли?

Вишь... развалился.

Из-за устанавливающегося молчания послышался храп некоторых заснувших; остальные поворачивались и грелись, изредка переговариваясь. От дальнего, шагов за сто, костра послышался дружный, веселый хохот.

— Вишь, грохочат в пятой роте, — сказал один солдат. — И народу что — страсть!

Один солдат поднялся и пошел к пятой роте.

— То-то смеху, — сказал он, возвращаясь. — Два ханцуза пристали. Один мерзлый вовсе, а другой такой куражный, бяда! Песни играет.

— О-о? пойти посмотреть... — Несколько солдат направилась к пятой роте (т. 7, с. 200).

Здесь мы наблюдаем употребление Л. Н. Толстым самых разнообразных фактов живого народного языка. Непосредственность течения разговора и безыскусственность речи солдат создаются и короткими, чисто разговорными предложениями, и соответствующим этому просторечно-диалектным характером языка. Рядом с широким использованием разговорной лексики (вишь, страсть, бабы, холсты, дровец-то, толкаешься-то, развалился, мерзлый, куражный) в вышеприведенном отрывке мы находим и просторечно-диалектные факты семантики (грохочат «хохочут», и народу что² «и народу сколько»), и просторечно-диалектные факты грамматики (южновеликорусское

¹ Бирюков П. И. Биография Л. Н. Толстого: В 2-х т. 3-е изд. М., 1923, т. 2, с. 63—64.

² Ср. у Некрасова в поэме «Кому на Руси жить хорошо»: «Гляди, что вртапулося Крестьянских рук, со шляпами, С платками, с рукавицами...»

растворение среднего рода в женском: *брюха замерзла*, *ядро* (народно-разговорное употребление предлога *про*¹ в значении «для», окончание *-у* родительного падежа единственного числа в слове *смеху*), и характерное для говоров южновеликорусского наречия словосочетание *песни играет* вместо литературного *песни поет*, и, наконец, отступление от литературной нормы в области произношения² (ср. перенос *яканья* в слове *бядя* и произношения *х* вместо *ф*: *два хранца*).

Такого же рода средства и такие же приемы их применения мы встречаем и в других аналогичных приведенному месту романа. Вот небольшая выдержка из разговора Денисова с Тихоном Щербатым:

— Да что, совсем несправный,— сказал Тихон.— Одежонка плохенькая на нем, куда же его водить-то. Да и грубиян, вы же благородие. Как же, говорит, я сам анаральский сын, не пойдешь.

— Экая скотина! — сказал Денисов.— Мне распробовано...

— Да я его спрашивал,— сказал Тихон.— Он говорит: *яко* знако. *Наших*, говорит, и много, да все плохие; только, говорит, одна названия. Ахнете, говорит, хорошенько, всех забереете,— заключил Тихон, весело и решительно взглянув в глаза Денисова.

— Вот я те всыплю сотню горячих, ты и будешь дураком корчить,— сказал Денисов строго.

— Да что же сердать-то,— сказал Тихон,— что ж, я не выдал французов ваших? Вот дай позатемянит, я тебе каких хочешь троих приведу (т. 7, с. 139—140).

И здесь перед нами и отображение синтаксической системы разговорного языка с его бессоюзием, обилием частиц и вводных слов, неполных предложений и т. д., и народная лексика (*несправный*, *экая скотина*, *ахнете*, *всыплю сотню горячих*, *дураком корчить*, *сердать*), и (в речи Тихона) просторечные диалектные элементы словообразовательно-морфологического и фонетического характера (*одежонка плохенькая*, *позатемянит*, *одна названия*, *анаральский*, *табе*, *хоще*).

Несмотря на довольно широкое пользование, правда, крайне непоследовательное, методом передачи особенностей морфологии

¹ Ср. у Некрасова в «Коробейниках»: «У дядюшки у Якова Товару *есть* про всякого...»

² В «Севастопольских рассказах» Л. Н. Толстой для этой цели прибегает даже к особым орфографическим фактам: так, фриктивный характер звука *х* передается им буквами *эх*: «Раненый поворачивает зрачки на ваш голос, но не видит и не понимает вас: — У сердце *эхорить*» (т. 2, с. 115). Глаголы «транскрибирует» южновеликорусское произношение глаголов *горит*, *а ч...* предлога *в*.

тии и фонетики действующих лиц, Л. Н. Толстой строит характеристику речи того или иного персонажа (например, Тихона, Платона, Дрона, Алпатыча и т. д.) на отображении прежде всего лексико-синтаксических особенностей их языка. Причем всем привлекается преимущественно общенародный языковой материал, такие факты народной речи, которые осязаны традицией литературного и народно-поэтического употребления. Факты диалектного характера занимают весьма скромное место. Реалистического отображения живой разговорной речи народа в устах солдат и крестьян Л. Н. Толстой достигает не путем «фотографирования» их фонетики и морфологии, а посредством широкого внедрения в их язык характерных народных словечек, пословиц и поговорок, метких крестьянских и солдатских выражений и т. д. Возьмем, например, пословицы и поговорки в речи Платона Каратаева: *час терпеть, а век жить*; *где суд, там и неправда*; *да червь капусту гложет, а сам прежде пропадает*; *не нашим умом, а божьим судом*; *жена для совета, теща для привета, а нет милей родной матушки*; *от сумы да от тюрьмы никогда не отказывайся*; *какой палец не укуси, все больно*; *рок головы ищет; наше счастье, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытацишь — ничего нету*; *положи, боже, камушком, подними калачиком* (т. 7, с. 48—50).

Впрочем, в речи Платона Каратаева — не являющегося олицетворением русского крестьянства — эти факты выступают скорее как средство передачи его фаталистических взглядов на жизнь и происходящие вокруг него события, чем как средство организации его речевого портрета.

При изучении языка романа «Война и мир» большое значение имеет и вопрос о характере и роли в нем архаических, устаревших языковых фактов, лежащих в настоящее время уже за пределами русской литературной речи.

Устаревшие факты языка в романе встречаются нередко. Это объясняется не только тем, что роман написан более ста лет назад, но и тем, что «Война и мир» — роман исторический, на страницах которого правдиво и реалистически воспроизводится жизнь русского общества первой четверти XIX века. А ведь даже со времени смерти Пушкина, хотя современный русский язык по своей лингвистической сущности не отличается от языка Пушкина принципиально, в нашем языке произошли серьезные изменения¹. Следовательно, те особенности в сравнении с современным языком, которые мы находим в языке «Войны и мира», определяются временем написания этого романа, характером его как романа исторического, сознательным писательским отбором языкового материала как средства типизации.

¹ См. об этом: Шанский Н. М. Слова, рожденные Октябрем. М., 1980.

«Когда я пишу историческое, я люблю быть до мельчайших подробностей верным действительности»¹, — писал о своем боте над романом Л. Н. Толстой. Это стремление «быть до мельчайших подробностей верным действительности» весьма характерно для писателя и проявляется в его работе над языком не менее ярко, как и в обрисовке образов, описании исторических бытий и т. п. Именно таким реалистическим подходом к изображению жизненных фактов в первую очередь и объясняется присутствие в романе языковых элементов, не свойственных уже в настоящее время русскому литературному языку. Есть среди них, конечно, и такие, которые свойственны литературному языку второй половины XIX века.

Вполне понятно, что такого рода факты в довольно значительном количестве мы будем наблюдать лишь в области словарного состава, изменения в котором происходят непрерывно; что же касается грамматики и фонетики, то специфических особенностей этого характера в русском языке XIX века по сравнению с современным языком очень немного, поэтому они редкими они являются и в романе.

Среди несовпадающих с современными лексических фактов в «Войне и мире» наблюдаются и слова, вышедшие уже из активного словарного запаса, и слова, имеющие сейчас иные значения.

И те и другие слова в своем большинстве сознательно употребляются Л. Н. Толстым или для воспроизведения исторических событий, быта, обстановки в России первой четверти XIX века (в авторской речи), или для передачи языка персонажей (в диалогах, письмах и пр.). Характерно, что очень большой процент наблюдающихся в романе устаревших слов представляет собой иноязычную по происхождению лексику, которая не входившую и в начале XIX века за пределы дворянского салонного жаргона.

Среди устаревших слов, требующих комментирования, чаще всего наблюдаются так называемые историзмы, т. е. слова, являющиеся устаревшими потому, что исчезли в настоящее время обозначаемые ими предметы, понятия, явления и т. п.

Вот несколько примеров такого рода слов: «Когда свалил синим и потом красным пламенем загорелись *серники*» (т. 7, с. 113); «Доктор Шербинин зажег сальную свечку...» (т. 7, с. 113); «Доктор смотрел на брегет³...» (т. 7, с. 88); «С утра, не переставая, подъезжали и отъезжали *цуги*⁴...» (т. 4, с. 45); «Молодая подстрекаемая графиней, собралась около *клавикорд* и *арфа*» (т. 4, с. 81); «Старик сидел в уборной на широком, *сафьяном*

¹ Гусев Н. Н. Жизнь Льва Николаевича Толстого: Толстой в романе художественного гения. М., 1927, с. 47.

² Серники — спички.

³ Брежет — часы.

⁴ Цуг — экипаж.

обитом кресле в *пудроманте*¹, предоставляя свою голову рукам Тихона» (т. 4, с. 124); «Денисов улыбнулся, достал из *ташки*² платок...» (т. 4, с. 175); «Адъютант-распорядитель... крепко обняв свою даму, пустился с ней сначала *глиссадом*³...» (т. 5, с. 205) и т. п.

Архаизмы, как устаревшие обозначения понятий, сейчас выражаемых другими словами, встречаются реже.

Примеры архаизмов: «Более недели готовились, писались *брюлоны*⁴ и переписывались набело письма к Николушке от всего дома» (т. 4, с. 291); «...накрывали стол на восемьдесят *кувертов*⁵...» (т. 4, с. 46); «...сказал он по бессознательной для себя *филиации*⁶ идей» (т. 5, с. 217); «...просить его величества *коммуницировать*⁷...» (т. 6, с. 97); «Мой Андриуша там для России целый *волюм*⁸ законов написал» (т. 5, с. 309); «...*ретираду*⁹ произвели в совершенном порядке» (т. 5, с. 34) и др.

Немало в романе и слов, не имеющих в настоящее время тех значений, с которыми они там употребляются.

К таким относятся выделенные слова в следующих предложениях: «Кутузов писал письмо, что дальнейшие *диверсии* всегда трудно исполнимы» (т. 7, с. 75); «...проникнуть в богатые *полуденные*¹⁰ губернии» (т. 7, с. 118); «Те же были *выходы*, балы, тот же французский театр» (т. 7, с. 5); «Известие о назначении его в командировку за *ремонт* для дивизии в Воронеж...» (т. 7, с. 17); «Тот *пошлый*¹¹ разговор, который необходим между людьми и который прежде велся о погоде и об общих знакомых, теперь велся о Москве, о войске и Наполеоне» (т. 7, с. 19); «Все в партере, в ложах и *райке* стало хлопать и кричать изо всех сил» (т. 5, с. 332); «На лице Анны Михайловны было гордое выражение *оператора*¹², окончившего трудную ампутацию и вводящего публику для того, чтобы она могла оценить его искусство» (т. 4, с. 290); «Тихон неожиданно и гибко лег на *брюхо*¹³...» (т. 7, с. 139); «Петю снесли и положили, как мертвое тело, в *линейку*¹⁴...» (т. 5, с. 272); «Эти три сборища, шедшие вместе: кавалерийское *депо*, *депо* пленных, обоз Жуно,— все еще составляли что-то отдельное и цельное»

¹ Пудромант — утренний халат.

² Ташка — карман.

³ Глиссад — бег.

⁴ Брюлон — черновик.

⁵ Куверт — прибор.

⁶ Филиация — деление.

⁷ Коммуницировать — сообщать.

⁸ Волюм — том.

⁹ Ретирада — отступление.

¹⁰ Полуденные — южные.

¹¹ Пошлый — обычный, см. с. 11.

¹² Оператор — хирург.

¹³ Слово брюхо употребляется здесь как нейтральный стилистический синоним слова живот.

¹⁴ Линейка — вид экипажа.

(т. 7, с. 157); «Мужик Карп, имевший большое влияние на мир...» (т. 6, с. 148); «Прения продолжались долго, и чем дольше они продолжались, тем больше разгорались споры, ходившие до криков и личностей²...» (т. 6, с. 55); «... в разговорах с пчельником, которого она встретила...» (т. 6, с. 246); «Несвицкий кричал Кутузову, что сжело он не уйдет сейчас...» (т. 4, с. 344).

Чтобы показать, как Л. Н. Толстой воплощал в жизнь стремление «быть до малейших подробностей верным действительности», можно сравнить их с аналогичными фактами в языке писателей, живших в изображаемую Л. Н. Толстым эпоху, скажем, Пушкина. Например:

В «Войне и мире»:

Один из бесслых котильонов, перед ужином, князь Андрей опять танцевал с Наташей (т. 5, с. 207).

Наташа встала, и Николай сел за *клавикорд* (т. 5, с. 282).

Прения продолжались долго, и чем дольше они продолжались, тем больше разгорались споры, доходившие до криков и личностей (т. 6, с. 55).

Но не говоря о том, что ничто не мешало Наполеону идти в эти *полуденные* губернии (так как русская армия давала ему дорогу), историки забывают, что армия Наполеона не могла быть спасена ничем (т. 7, с. 118).

Все в партере, в ложах и *райке* стало хлопать и кричать изо всех сил (т. 5, с. 332).

У Пушкина:

В негодовании ревнивом
Поэт конца мазурки ждет
И в *котильон* ее зовет.
(Евгений Онегин, гл. 5, стр. 44)

...нахмура бровь
Садился он за *клавикорд*
И брал на них одни аккорды
(Евгений Онегин, гл. 6, стр. 19)

В другой газете объявляя, что я собою весьма неблагоприятен и что портреты мои слишком лестны. На эту *личность* я не отвечал, хотя она глубоко меня тронула.
(Опровержение на критику)

Я вижу берег отдаленный,
Земли *полуденной* волшебный край.

(Погасло дневное светило...)
И сладостно шумят

полуденные волны
(Редает облаков летучая гряда...)

Театр уж полон; ложи блещут
Партер и кресла — все кипит.
В *райке* нетерпеливо плещут
И, взвившись, занавес шумит.
(Евгений Онегин, гл. 1, стр. 20)

Такое сравнение помогает воочию увидеть, что не только в речи персонажей, но и «в авторской речи романа «Война и мир» чрезвычайно рельефно выступают те черты..., которые были так характерны для системы русского литературного языка первой половины XIX века (вернее, первой его трети)»¹.

Так как при организации диалога и работе над речевой характеристикой героя в целях типизации и воссоздания колорита эпохи Л. Н. Толстой использует иногда и факты грамматики, то указанное сравнение можно дополнить сопоставлением также некоторых грамматических фактов. Например:

В «Войне и мире»:

Он, видно измученный пирушкой или делом, сидел на свернутой *постеле* и дремал (т. 6, с. 49).

...Тогда как отступление так противно всей его *методу* ведения войны (т. 4, с. 318).

Навстречу немца-доктора из Москвы... были высланы верховые... (т. 5, с. 40)

А между тем надо было жить, надо было *быть заняту* (т. 6, с. 300).

Вам дадут и *домы*, и хлебы (т. 6, с. 158).

И *перед роты* с разных рядов выбежало человек двадцать (т. 4, с. 149).

Какие грамматические факты мы встречаем в романе, которые несвойственны в настоящее время русскому литературному языку?

Из устарелых морфологических форм в романе наблюдаются следующие:

1. Наличие падежных окончаний, не употребляющихся в подобных случаях сейчас в литературной речи: *домы, на*

У Пушкина:

В *постеле* лежа,
Вальтер-Скотта
Глазами пробегает он.
(Граф Нулин)

В дуэлях классик и педант,
Любил *методу* он из чувства...
(Евгений Онегин, гл. 6, стр. 26)

Не тут-то было: как и прежде,
Навстречу бедного певца
Прыгнула Оленька с крыльца...
(Евгений Онегин, гл. 6, стр. 13)

Кирджали, привезенный в Яссы, представлен был паше, который присудил его *быть посажену* на кол.

(Кирджали)
Он влюбился в Полину и упрямил меня сблизить наши *домы*.
(Рославлев)

Пред хана в смутном ожиданье
Предстали мы.
(Бахчисарайский фонтан)

¹ Мир — община, общество крестьян; сходка.

² До личностей — до оскорблений.

¹ Виноградов В. В. О языке Толстого. — Лит. наследство. 1939, № 35—36, с. 124.

прде, на бале, на колена, в своем угле, ветру не слышно бы
и т. п.

2. Наличие иной, нежели в современном литературном языке, основы у ряда имен существительных во множественном числе: *суками, деревьями, коленами*.

3. Принадлежность некоторых имен существительных к иному грамматическому роду — *занавесь*: «*Занавесь еще не подмалась и играли увертюру*» (т. 5, с. 325), ср. совр. *занавес*; «...Тогда как отступление так противно *всей его методе* ведения войны» (т. 4, с. 318), ср. совр. *метод*.

4. Иное, чем в настоящее время, управление у некоторых глаголов — *руководить*: «...Обещали писать ему и *руководить* в новой деятельности» (т. 5, с. 87); *проникать*: «...*Проникать* многие тайны» (т. 5, с. 175); *дирижировать*: «Он *дирижировал* мазурку на балу» (т. 5, с. 13).

Кроме отмеченного можно указать также на такие случаи, как употребление слова *мебель* во множественном числе: «...*Те же мебели, те же стены, те же звуки...*» (т. 6, с. 37), *слезы кофе* в виде *кофей*: «Утром, когда камердирер, внося *кофей*, вошел в кабинет, Пьер лежал на оттоманке...» (т. 5, с. 32); *деспричастия* от глагола *беречь*: «Ростовы похвалили ее вкус в туалет и, *бережа* прически и платья, в одиннадцать часов разместились по картам и поехали» (т. 5, с. 200); *деспричастия* от глагола *подойти* в виде *подошедши*: «Нет, уж извините, теперь не поеду, пока ребенок не оправится, подумал он, и, *подошедши* к двери, заглянул в детскую» (т. 5, с. 98) и некоторые другие.

Для синтаксиса романа характерно употребление ряда *личинительных* союзов, в настоящее время неупотребительных или устаревших. Сюда следует отнести частое использование таких союзов, как *временного как скоро*¹, *условного ежели*, *служая* употребления (единичные) *причинных для того что, как, понеже, затем что* и др. Например: «Но *как скоро* разговор кончился его лично, он начинал говорить пространно и с видимым удовольствием» (т. 4, с. 73); «...Он уже давно бы был на пути в Россию, *ежели бы* неожиданно в теплом климате не открылась его рана» (т. 5, с. 275); «Гусары успели зажечь мост, и французские батареи стреляли по ним уже не для того, чтобы помешать, а для того, что орудия были наведены и было поком стрелять» (т. 4, с. 182); «Я вас люблю и не желаю вам зла, и как вы вдвое моложе меня, то я, как отец, советую вам прекратить всякое сношение с такого рода людьми...» (т. 6, с. 304); «...Неосновательно составлено, *понеже* как поражение описано с французского военного устава...» (т. 5, с. 164).

¹ Ср. замечание Л. А. Булаховского в книге «Русский язык первой половины XIX в.» (М., 1947, ч. 2, с. 412): «В том значении, в каком теперь мы употребляем союзное реченье *как скоро*, в первой половине XIX в. вообще пользовались реченьем *как скоро*».

«Ну этого ты зачем взял к себе? — сказал он, покачивая головой. — *Затем, что тебе его жалко?*» (т. 7, с. 145).

В речи персонажей, не только крестьян и солдат, но и представителей «высшего света», следует отметить очень широкое использование условного союза *коли*: «*Коли* ушли, так и отпустились» (т. 4, с. 329) — слова Багратиона; «*Коли* хорош будет, служи» (т. 4, с. 137) — слова князя Николая Андреевича Болконского и др.

Из прочих синтаксических явлений в романе, несвойственных современному языку, следует отметить именительный падеж или краткую форму прилагательного в именной части составного сказуемого, в котором связка выражена такими глаголами, как *показаться, сделаться, приходиться* и т. п. (сейчас в подобных случаях употребляется творительный падеж); «Разговор *показался* ему интересен» (т. 4, с. 15); «...Обещалась *заявиться* Пьером, который, она знала, *приходился* родня по отцу князю Василию» (т. 4, с. 20); «Я же с самого его *прихода* *сделался* недоволен его посещением и сказал ему что-то противное» (т. 5, с. 185); «Но несмотря на это, Жюли *казалась* разочарована во всем...» (т. 5, с. 314).

В области порядка слов в предложении обращает на себя внимание употребление зависимого относительного слова *который* в начале придаточного предложения, факт, проходящий, по замечанию Л. А. Булаховского, «почти через всю первую половину XIX века»¹, например: «Весной 1805 года князь Андрей поехал в рыцарские имения своего сына, *которого* он был опекуном» (т. 5, с. 154); «...Для обсуждения важных вопросов, занимавших в Петербурге членов одного общества, *которого* Пьер был одним из главных основателей» (т. 7, с. 275); «Графиня несколько дней тому назад неожиданно заболела, пропустила несколько собраний, *которых* она была украшением...» (т. 7, с. 6).

Отклонения от современной языковой системы имеются также и в области словообразования. Но и здесь, как это уже отмечалось относительно морфологии и синтаксиса, мы наблюдаем лишь единичные факты, лишь отклонения в отдельных и в общем немногочисленных словах.

Эти особенности заключаются в том, что в романе мы иногда встречаемся с такими словами, которые сейчас или неизвестны литературному языку как общеупотребительные, или имеют в качестве своих преемников слова того же корня, но иной словообразовательной структуры; ср. *шпионство* (т. 6, с. 215) и *шпионаж*; *увлажять* и *увлажнять* и т. д.

Вот несколько примеров: *одинакий*: «с *одинаким* выражением на полном, веселом и чисто выбритом лице» (т. 4, с. 45); *увлажять*: «...Она поцеловала в лоб молодого человека, *увла-*

¹ Булаховский Л. А. Указ. соч., ч. 2, с. 440.

жая его слезами» (т. 4, с. 107); *ступенька*: «сморщенные красивые ладони и ступеньки мальчика» (т. 5, с. 43); *изножье*: «у изножья дивана» (т. 5, с. 41); *строить*: «Пока расстановившаяся пара и строили музыканты, Пьер сел» (т. 4, с. 84); *бесшоссе́йная*: «...по бесшоссе́йной дороге» (т. 4, с. 144); *отрезыватели*: «Чичагов — один из самых страстных отрезывателей и опрокидывателей» (т. 7, с. 206); *опрокидыватель* (см. предыдущий пример); *профессировать*: «по предписанию тех, которые профессировали знание конечной цели движения человечества» (т. 7, с. 243); *шутиха*: «На Марью Дмитриевну... смотрели в Петербурге, как на шутиху» (т. 6, с. 292); *поджигательство*: «...должны быть судимы за поджигательство» (т. 7, с. 37); *искательство*: «Он велел минал свои хлопоты, искательства...» (т. 5, с. 213) и т. п.

Сюда же следует отнести довольно большой ряд отлагательных имен существительных с суффиксами *-ние, -ение* «отточением табакерок на станке, то работой в саду» (т. 4, с. 108); «...помогать в зажжении моста» (т. 4, с. 183); «...И сожжение руки линейкой, для показания любви, показалось ему не бесполезно» (т. 5, с. 10); «Старый генерал прокашливанием обратил на себя внимание» (т. 5, с. 309); «Он старался доказать государю невозможность набрания новых войск» (т. 7, с. 209); «непринадлежание се никому» (т. 7, с. 96); «Это было бомбардирование» (т. 6, с. 119); «в этом довлении» (т. 6, с. 47); «для забрания обозов» (т. 6, с. 250); «план разрезания операционной линии неприятеля» (т. 6, с. 174); «...Борьба... заглушаемая, как всегда, трубением придворных трутней» (т. 7, с. 3) и т. п.

Говоря об особенностях в области словообразования, непременно следует отметить также и очень частое употребление сложных имен прилагательных и наречий, являющихся меткими и образными определениями того или иного описываемого предмета, явления, состояния, действия и т. д. Это — наиболее характерное, бросающееся в глаза явление в употреблении Л. Н. Толстым наречий и прилагательных. По всей вероятности не будет ошибкой отнесение некоторых из этих сложных образований (как и некоторых из приведенных выше слов своеобразной словообразовательной структуры) к индивидуально-художественному словоупотреблению писателя, к неологизмам Л. Н. Толстого.

Особенно часто сложные прилагательные в романе относятся к таким существительным, какими являются *взгляд, улыбка, глаза, выражение, состояние, впечатление, вид, лицо, голова*. Сложные наречия появляются при глаголах *смотреть* и *глядеть*. Так, например:

взгляд у героев Л. Н. Толстого может быть *насмешливо-вызывающим* (т. 5, с. 113), *вопросительно-сердитым* (т. 4, с. 282), *снисходительно-спокойным* (т. 5, с. 36), *недовольно-вопросительным* (т. 5, с. 235);

выражение (лица, глаз и т. д.) — обычно *спокойным* (т. 8, с. 107), *беззаботно-усталым* (т. 4, с. 172), *оживленно-готовым* (т. 7, с. 96), *неприятно-растерянным* (т. 4, с. 264), *добродушно-победительным* (т. 4, с. 268), *странно-смягченным* (т. 5, с. 41), *натянато-неестественным* (т. 4, с. 112), *восторженно-испуганным* (т. 5, с. 6), *самоуверенно-нежным* (т. 5, с. 344), *болезненно-жалостным* (т. 6, с. 355), *мрачно-сосредоточенным* (т. 6, с. 396), *оживленно-готовым* (т. 7, с. 95), *странно-шаловливым* (т. 7, с. 233); *глаза* — *неподвижно-большими* (т. 6, с. 402), *восторженно-влюбленными* (т. 5, с. 8), *вопросительно-удивленными* (т. 5, с. 343), *печально-вопросительными* (т. 7, с. 223), *отчаянно-оживленными* (т. 5, с. 10); *лицо* — *твердо-насмешливым* (т. 6, с. 30), *нежно-румяным* (т. 6, с. 402), *бессмысленно-счастливым* (т. 7, с. 207), *взволнованно-напряженным* (т. 7, с. 163); *голос* — *сдержанно-раздражительным* (т. 5, с. 351), *оживленно-переговаривавшим* (т. 4, с. 269), *укоризненно-взволнованным* (т. 6, с. 184), *бархатно-приятным* (т. 7, с. 195), *ласково-приятным* (т. 6, с. 338), *детски-грудным* (т. 4, с. 80) и т. д.

Герои у Л. Н. Толстого, *смотрят* — *радостно-восторженно* (т. 7, с. 290), *испуганно-вопросительно* (т. 4, с. 269); *глядят* — *страстно-озлобленно* (т. 4, с. 52), *внимательно-нежно* (т. 4, с. 110) и т. д.

Ср. также: *болезненно-страстная нежность* (т. 6, с. 307), *неподвижно-светлая ночь* (т. 5, с. 158), *странно-тоненькая девушка* (т. 5, с. 157), *громадно-высокая дверь* (т. 4, с. 109), *дейтельно-доброжелательная жизнь* (т. 5, с. 77), *исключительно-русское бесстрашие* (т. 5, с. 98), *полно-налитый пруд* (т. 5, с. 109), *горячо-красный огонь* (т. 4, с. 241), *неприятно-притворная улыбка* (т. 5, с. 149), *волшебно-хрустальный блеск* (т. 7, с. 97); *родственно-почтительно утешал* (т. 6, с. 321), *неестественно-отчетливо вырезывалось* (т. 7, с. 97), *ласково-глянцево блестя* (т. 4, с. 182), *равномерно-быстро свистя* (т. 4, с. 177) и др.

Встречаемся мы в «Войне и мире» и с несвойственной в настоящее время фонетической огласовкой некоторых слов, главным образом иностранного происхождения. К числу таких относятся слова *пиеса*: «Князь Василий говорил всегда лениво, как актер говорит роль старой пьесы» (т. 4, с. 7); ср. совр. *пьеса*; *эманципация*: «...Но в них все значение, а значение в правах человека, в эманципации от предрассудков, в равенстве граждан» (т. 4, с. 26) — из речи Пьера; ср. совр. *эмансипация*; *снурок*: «Швейцар угрюмо дернул снурок вверх и отвернулся» (т. 4, с. 61); ср. совр. *шнурок*; *ефес*: «...Держал ефес выпнутой наголо сабли» (т. 4, с. 177); ср. совр. *эфес*; *прешпект*: «Его встретили на прешпекте (так назывался проспект) кучера и офицанты» (т. 4, с. 268); ср. совр. *проспект*; *дипломация*:

«С сыном, однако, он употреблял ту *дипломатию*¹, которую употреблял в важных случаях» (т. 5, с. 225); ср. совр. *дипломатия*; *гошпиталь*: «начальник *гошпиталя*» (т. 6, с. 277); ср. совр. *госпиталь*; *осьмой*: «в *осьмой рот*» (т. 7, с. 197); ср. совр. *восьмой*; *скрыл*: «Он слышал тепло ее тела, запах духов *скрыл* ее корсета при движении» (т. 4, с. 254).

Отмеченными для названных особенностей в языке романа причинами (историческим характером романа и временем его написания) объясняются также и некоторые факты в употреблении Толстым французского языка в речи персонажей, и (в части) галлицизмы в авторском повествовании.

Существует свидетельство самого писателя о сознательном (в художественных целях) употреблении им французского языка и его отсвоения в русском языке в виде лексико-фразеологических и синтаксических галлицизмов. Отвечая на критику некоторых современников, упрекавших писателя в неоправданном увлечении французским языком, Толстой писал: «Есть характер того времени, как и характер каждой эпохи, вытекающий из большей отчужденности высшего круга от других условий, из царствовавшей философии, из особенностей воспитания, из привычки употреблять французский язык и т. п. И этот характер я старался сколько умел выразить»².

Наибольшее свое применение французский язык и факты, ведущие к нему, находят (помимо случаев воспроизведения речи французов) при создании речевой характеристики персонажей из дворянской аристократии и имеют место, следовательно, при организации «салонного» диалога.

Реалистическое воспроизведение Л. Н. Толстым свойственно дворянской аристократии, оторвавшейся от народа и презирающей его, салонного жаргона, французско-нижегородского словоупотребления, заикания по-французски при одновременном коверкании родного языка носит у писателя ярко сатирический, гневно-обличительный характер.

Об этом использовании иноязычного материала в романе акад. В. В. Виноградов пишет: «При посредстве французского языка Л. Н. Толстой с необыкновенной художественной глубиной и с поразительным разнообразием стилистических приемов изображает отрыв высшей придворно-бюрократической аристократии от истинных моральных и идейных основ русской народной культуры»³.

Трудно найти другую такую уничтожающую картину изображения оторванности от национально-русского, какую дает

¹ Ср. у Пушкина подобное явление в слове *аристократия*: «Я узнала, что Р. объявил одпажды себя на стороне *аристократии*, потому что она лучше обустраивается» (Роман в письмах).

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: Юбил. изд. М., 1949, т. 13, с. 57.
³ Виноградов В. В. О языке Толстого. — Лит. наследство, № 35—36, с. 157.

например, Л. Н. Толстой, воспроизводя речь князя Ипполита, типичного представителя помещичьего класса, «который по-французски учился, но во-первых, не доучился, а во-вторых, коверкал русский язык»⁴.

И князь Ипполит начал говорить по-русски таким выговором, каким говорят французы, пробывшие с год в России... — В *Moscou* есть одна бариня, *une dame*. И она очень скупо.

Ей нужно было иметь два *valets de pied*⁵ за карета. И очень большой ростом. Это было ее вкусу. И она имела *une femme de chambre*⁶, еще большой росту. Она сказала...

Тут князь Ипполит задумался, видимо с трудом соображая. — Она сказала... да, она сказала: «Девушка (*à la femme de chambre*), надень *livrée*⁷ и посдем мной, за карета, *faire des visites*⁸...» и т. д. (т. 4, с. 28).

Русская речь персонажей, принадлежащих к дворянской аристократии, содержит в себе как самые разнообразные галлицизмы, так и большое количество французских слов в виде нетранслитерированных варваризмов.

Что же касается авторской речи, то в ней встречаются в основном галлицизмы. Собственно французский язык проникает в нее редко, отдельными изолированными словосочетаниями и словами лишь тогда, когда Л. Н. Толстой применяет «прием последовательного использования лексики и фразеологии персонажей»⁹. Чаще всего в подобных случаях элементы французского языка являются средством для того, чтобы создать в описании атмосферу «иронии, язвительной насмешки и комической издевки»¹⁰.

Среди галлицизмов, которые можно наблюдать в романе в авторской речи, следует отметить прежде всего несколько случаев употребления независимых деепричастных оборотов, т. е. таких обособленных деепричастных оборотов, которые имеют свой субъект действия, не совпадающий с субъектом действия главной части предложения.

Вот несколько примеров употребления Л. Н. Толстым таких синтаксических конструкций: «Молодой император..., отделившись от третьей колонны, при которой он следовал, поскакал к авангарду. *Еще не доезжая до гусар*, несколько адъютантов встретили его с известием о счастливом исходе дела» (т. 4, с. 314); «Нынче, *увидав ее мельком*, она ему показалась еще

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 274.
² Лакей.
³ Девушка.
⁴ Ливрею.
⁵ Делать визиты.
⁶ Виноградов В. В. О языке Толстого. — Лит. наследство, № 35—36, с. 152.
⁷ Там же, с. 158.

⁸ Там же, с. 158.

лучше» (т. 5, с. 10); «Но, подъезжая к Ярославлю... волнение княжны Марьи дошло до крайних пределов» (т. 7, с. 55).

Не чаще встречаются в повествовании и другие синтаксические явления, которые с определенностью можно возвести к французскому языку (объединение в одно целое в качестве однородных фактов обособленного прилагательного или причастного оборота и придаточного определительного, скрепление определению акад. В. В. Виноградова, «гибридизация относительных и изъяснительных предложений», «Французское» употребление предлогов и т. д.). Ср.: «Люди этой партии, большая часть не военных и к которой принадлежал Аракчеев, думали и говорили, что говорят обыкновенно люди, не имеющие убеждений, но желающие казаться за таковых» (т. 6, с. 44); «Но он чувствовал, что от того, что он скажет сейчас, будет зависеть вся дальнейшая судьба его: пойдет ли он по старой, проторенной дороге или по той новой, которая так привлекательно была предложена ему масонами и на которой он твердо верил, что найдет возрождение к новой жизни» (т. 5, с. 86); «Барклай, еще менее чувствуя себя свободным..., делается еще осторожнее для решительных действий и избегает сражения» (т. 6, с. 106) и т. д.

Несколько больше, хотя их количество, а тем более значение не следует преувеличивать, в авторской речи встречаются галлицизмы лексико-фразеологических, например: «Ростов вдумал об этом своем блестящем подвиге, который, к удивлению его, приобрел ему георгиевский крест и даже сделал его репутацию храбреца» (т. 6, с. 69); «Сперанский, как в первое свидание с ним у Кочубея, так и потом в среду дома... сделал сильное впечатление на князя Андрея» (т. 5, с. 170); «Он не видел ее и навсегда был разорван с нею» (т. 5, с. 25); «И по старой привычке, он делал себе вопрос» (т. 7, с. 211); «И приняв самую светскую позу..., она, обмахиваясь веером и улыбаясь через веер, говорила со своим кавалером» (т. 4, с. 84); «Француз-доктор... неслышными шагами человека во всей силе возраста подошел к больному» (т. 4, с. 100); «Пьера Анна Павловна еще удержала подле себя, показывая вид, как будто ей надо сделать еще последнее необходимое распоряжение» (т. 4, с. 252); «Вид смущения этого старого светского человека тронул Пьера» (т. 4, с. 262).

Имея в виду такого рода лексико-фразеологические и синтаксические галлицизмы в авторской речи, следует учитывать их художественную обусловленность в тексте изображаемых фактами, а также скромное место в романе. Не менее важно для авторской практики Толстого и то, что многие замеченные им самим или указанные другими галлицизмы при переработке устранялись, заменялись чисто русскими оборотами и словосочетаниями. Анализ соответствующих примеров писательской правки галлицизмов (а также и правки Толстым недостаточных, выразительных слов и фраз, устаревших форм и т. д.)

дает возможность заглянуть в творческую лабораторию великого художника слова, заставляет почувствовать, что высокие художественные качества романа, его замечательный по своим образительным свойствам язык являются не только плодом врожденного таланта Л. Н. Толстого, но и результатом его повседневной упорной работы. «Четыре года непрерывного труда при наилучших условиях жизни»¹, по словам писателя, было потрачено на создание «Войны и мира».

Непрестанный труд взыскательного к себе Л. Толстого в его работе над романом был направлен на все большую и большую его отдачу в художественном отношении, определялся стремлением писателя наиболее полно, глубоко и адекватно отобразить «историю 12-го (года)»². Дать полнокровные образы людей, жизненное и убедительное изображение их душевных помыслов и чувствований, красочную и реалистически точную картину бурных исторических событий первой половины XIX века — именно этим руководствовался великий художник слова, по несколько раз переписывая тот или иной отрывок, ту или иную часть из своей замечательной эпопеи.

Большую роль в достижении этих эстетических задач писателя-реалиста играла его кропотливая и тщательная работа над языком «Войны и мира».

Просматривая многочисленные исправления и поправки, внесенные Л. Н. Толстым в рукопись романа и его печатные издания, мы видим, насколько глубокой и серьезной, принципиальной и основательной была его языково-стилистическая правка первоначальных вариантов и редакций текста.

Языково-стилистическая правка, которую мы наблюдаем в «Войне и мире», носит самый разнообразный характер и касается самых различных сторон языка и стиля романа, но смысл ее один: сделать язык романа ярким и красочным, подлинно реалистическим, способным выразить все многообразие и сложность исторических событий и внутреннего мира человека. Этим стремлением к реализму в языке и стиле изложения и объясняется основной толстовский принцип стилистической обработки художественного текста: искать и находить «единственно возможный порядок единственно возможных слов». Эти поиски единственно правильного слова для выражения данного понятия, единственно возможных слов для того, чтобы высказать данную мысль, слов организованных в предложение так, чтобы высказываемое понималось читателем так же, как его понимал Л. Н. Толстой, видны в любом его редакционном исправлении, устраняет ли он неточности в словоупотреблении, могущие повести к двусмысленности, заменяет ли он недостаточно выразительное или не соответствующее окружающему литературному

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 13, с. 56.
² Там же.

контексту слово другим, более образным и емким, выбрасывали ли он лишнее, исключает ли он, употребляя вместо них более исконно русские, устаревшие грамматические и фонетические формы и иноязычные слова и конструкции, и т. д.

Реалистичность, точность, отсутствие манерности и в то же время настоящая образность — с такими качествами предложение перед нами слог «Войны и мира» в результате глубокой и тщательной работы писателя над языковым материалом — мелкий и грозным оружием в руках настоящего художника слова. На примерах, приводимых далее, можно показать не только общее, но и отдельные виды его исправлений. Расценивая то или иное предложение с точки зрения полноты, точности и образности выражения определенной мысли, Л. Н. Толстой прежде всего выбрасывает из фразы все лишнее, ее загромождающее, не являющееся необходимым, художественно оправданным. Лишь этим объясняется изъятие слов, а подчас и довольно распространенных словосочетаний и даже предложений при работе писателя над текстом.

Вот несколько такого рода примеров. В приводимых ниже фразах (в первоначальном варианте) то, что Л. Н. Толстой позже было устранено, дается курсивом: «Лицо ее вдруг разгорелось, выражая отчаянную и веселую решимость, *ту решимость, которая бывает у прапорщика, бросающегося на приступ*. «Вдруг звук голосов из балагана поразил его *таким задумчивым тоном, что он невольно стал понимать смысл их разговора* и стал прислушиваться»; «— Совсем не из дружбы, — ответил Николай, *весь вспыхнув и отговариваясь как будто от постыдного на него наклепа*». И т. д.

В первом примере писателем устраняется искусственное в данном контексте (речь идет о состоянии Наташи за имевшим стол перед тем, как во всеуслышание спросить у матери «какое пирожное будет»), только ослабляющее энергичность фразы сравнение (см. т. 4, с. 80).

Во втором Толстой выбрасывает слова, выражающие мало противоречащую реальному течению явлений действительности. В самом деле, даже «задушевым тоном звука голосов» нельзя поразить человека так, что он невольно будет понимать уже то, что именно говорится, нельзя понять смысл сказанного раньше, чем его услышали (см. т. 4, с. 218).

В третьем исключается, как ненужное, слово *весь*, ибо нельзя вспыхнуть (т. е. покраснеть от прилива крови в лицо) при сильном чувстве, волнении: Девочка вспыхнула и убежала только частично (см. т. 4, с. 52).

По тем же причинам, например, предложение: «... Все вместе, а особенно в соединении с прямым, несколько наглым, огненным и умным взглядом, составляло впечатление такое, что нельзя было не заметить этого лица» — после переделки

получает вид: «Все вместе, а особенно в соединении с твердым, наглым, умным взглядом, составляло впечатление такое, что нельзя было не заметить этого лица» (т. 4, с. 341).

Л. Н. Толстым удаляется в данном случае из первоначального варианта фразы несколько слов: слово *несколько* как лишнее и неоправданное смягчение качества наглости во взгляде Долохова, слово *но* как одно из средств в данном случае нелогичного противопоставления (ибо в том, что прямой и наглый взгляд может быть вместе с тем и умным, нет ничего удивительного), наконец, слово *огненный* как слишком стандартный, затасканный и мало говорящий эпитет. Предложение в результате этого становится тверже, энергичнее, художественно выразительнее.

Фразу писатель старается строить, соблюдая основное требование к выражению мысли — точность, устранение всякой возможности двусмысленного толкования. В частности, это относится к использованию им местоимений. Так, в предложении *Сказал он таким тоном, что видно было, — он сказал эти слова, а потом уже понял, что они значили при переработке делается замена словосочетания *сказал он таким тоном* словосочетанием *сказал князь Ипполит таким тоном* (т. 4, с. 17).*

Рядом с такой правкой Толстого можно встретиться и с обратной заменой им существительного местоимением, для того чтобы устранить ненужное повторение рядом одного и того же слова (в данном случае слова *княжна*):

В первом издании 1868 г.:

...Тотчас заплакала, стала целовать *руку княжны* и говорить о горе, постигшем княжну, *делая себя участницей этого горя*.

Во втором издании 1868 г. и в издании 1873 г.:

...Тотчас заплакала, стала целовать *ее руку* и говорить о горе, постигшем княжну, *делая себя участницей этого горя* (т. 6, с. 152).

К только что отмеченному примеру примыкают случаи исправления тавтологического словоупотребления. Например:

В издании 1869 г.:

Главное основание его твердой, нежной и гордой любви к жене *имело основанием* всегда это чувство удивления перед ее душевностью. Но скажите мне, Мишо, как оставили вы армию, *оставляющую* без битвы мою древнюю столицу? Не заметили ли в ней упадка духа?

В издании 1873 г.:

Главным основанием его твердой, нежной и гордой любви к жене *было* всегда это чувство удивления перед ее душевностью (т. 7, с. 293). Но скажите мне, Мишо, как оставили вы армию, *покидающую* без битвы мою древнюю столицу? Не заметили ли вы в ней упадка духа? (т. 7, с. 13).

Серьезная и большая работа при переработке текста проводилась писателем и в области словоупотребления, в частности при выборе синонимов:

В первом издании 1868 г.:

...В дверь с большим уставленным подносом в руках вошла толстая, румяная, красивая баба лет сорока, с двойным подбородком и полными, румяными губами.

Граф и графиня не знали, где они, и *крепко* беспокоились, как сказал посланный.

Смотритель, очевидно, *лгал* и хотел только получить с проезжего лишние деньги.

В издании 1869 г.:

В тот же год граф Илья Андреевич умер и, как это всегда бывает, со смертью его распалась *прежняя* семья.

В указанных примерах мы наблюдаем самые различные замены. В одном случае областное и просторечное в значении «женщина» слово *баба* заменяется словом *женщина*, стилистически нейтральным и общелитературным: назвать экономку дядюшки Николая бабой оказалось в приведенном контексте неудобным. Аналогичная замена и во втором примере: на место просторечного *крепко* в значении «очень» после правки появляется общелитературное *очень*.

В другом случае, напротив, художественное чутье великого писателя привело к появлению вместо стилистически нейтрального и экспрессивно невыразительного слова *лгать* разговорного слова *лгать*.

В третьем случае мы сталкиваемся уже с несколькими фактами: одно слово (*прежняя*) заменяется другим (*старая*) не потому, что оно в стилистическом отношении не соответствует контексту и тем художественным целям, которые ставит Л. Н. Толстым, а потому, что оно недостаточно точно в семантическом смысле, недостаточно выразительно и емко по своему смысловой наполненности: *прежняя* — это только бывшая ранее, прежде и не современная, устаревшая; *старая* же — это и до-

В издании 1873 г.:

...В дверь с большим уставленным подносом в руках вошла толстая, румяная, красивая *женщина* лет сорока, с двойным подбородком и полными, румяными губами (т. 5, с. 267).

Граф и графиня не знали, где они, и *очень* беспокоились, как сказал посланный (т. 5, с. 272).

Смотритель, очевидно, *лгал* и хотел только получить с проезжего лишние деньги (т. 5, с. 67).

В издании 1873 г.:

В тот же год граф Илья Андреевич умер и, как это всегда бывает, со смертью его распалась *старая* семья (т. 5, с. 252).

вая, существующая с давнего времени, долго (ср.: *старый друг*, а не *прежний друг*, *старое платье*, а не *прежнее платье*, *старая истина*, а не *прежняя истина* и т. д.).

Редакционные поправки Л. Н. Толстого, вносимые им в написание, касаются в ряде случаев и грамматико-фонетической стороны языка. Не оправданные художественными задачами исторической стилизации и воссозданием речевого портрета, удалялись писателем, заменяясь обычными, и те или иные устаревшие морфологические формы, синтаксические конструкции, архаические огласовки слов. Вот несколько примеров такого рода исправлений¹:

В издании 1865—1866 гг. и в первом издании 1868 г.:

— Помилуйте, генерал, да смею ли я! — отвечал капитан, краснея носом, улыбаясь и раскрывая улыбкой недостаток двух передних зубов, выбитых прикладом под Измаилом.

С моста поднялся густой дым.

В издании 1868 г.:

...Жестокий, лично выдерживавший усы гренадерам и не могущий нервами переносить опасность, необразованный, непридворный Аракчеев...

Он провел его мимо своих солдат за цепь и сообщил, что желание его быть *представлену* императору будет, вероятно, тотчас же исполнено.

«Я не какая-нибудь дура... поди сам попробуй...» — *говорила* она.

Вы не помогли ей, государь мой, найти путь истины, а

В последующих изданиях:

— Помилуйте, генерал, да смею ли я! — отвечал капитан, краснея носом, улыбаясь и раскрывая улыбкой недостаток двух передних *зубов*, выбитых прикладом под Измаилом (т. 4, с. 147).

С *моста* поднялся густой дым (т. 4, с. 182).

В издании 1873 г.:

...Жестокий, лично выдерживавший усы гренадерам и не *могущий по слабости нерва* переносить опасность, необразованный, непридворный Аракчеев... (т. 6, с. 22)

Он провел его мимо своих солдат за цепь и сообщил, что желание его быть *представленным* императору будет, вероятно, тотчас же исполнено (т. 6, с. 19).

«Я не какая-нибудь дура... поди сам попробуй...» — *говорила* она (т. 5, с. 31).

Вы не помогли ей, государь мой, найти путь истины, а

¹ Ср. также такие замены в издании 1873 г., как *одобряя* (вместо *одобряя*), *на ярмарку* (вместо *на ярмонку*), *при деньгах* (вместо *в деньгах*), *на своем корню* (вместо *на своем кореню*), *кажутся очень занимательными* (вместо *кажутся очень занимательны*), *относится к человеку* (вместо *относится до человека*), *противоположно* (вместо *противуположно*) и т. п.

свернули ее в пучину лжи и несчастья. Улыбка исчезла на белом лице Сперанского и физиогномия его много выиграла от этого.

свергли ее в пучину лжи и несчастья (т. 5, с. 73). Улыбка исчезла на белом лице Сперанского, и физиогномия его много выиграла от этого (т. 5, с. 169).

В приведенных примерах наблюдается и замена устаревших падежных окончаний вроде *зуб* (родительный падеж множественного числа), *мосту* (родительный падеж единственного числа); и устранение архаических глагольных форм вроде *свернули* (с сохранением суффикса *-ну* в прошедшем времени), *говаривала*; и удаление старых синтаксических конструкций вроде творительного причины (*могущий нервами*) и дательного падежа причастия с инфинитивом *быть* (*быть представленным*); и, наконец, замена фонетических фактов архаического характера вроде *физиогномия*.¹

Следует отметить, что возможна и, так сказать, обратная правка, когда те или иные грамматические формы, слова, их значения и т. д., свойственные второй половине XIX века, но не свойственные первой его половине, заменяются старыми языковыми фактами. Но и такого рода поправки говорят о той же тщательной стилистической обработке, что и вышеприведенные. Они объясняются и оправдываются стремлением в соответствующих местах текста (воспроизведение ли это речи персонажей и документов или язык повествования) более ярко дать почувствовать читателю колорит изображаемой эпохи.

В первом издании 1868 г.:

Они всю Европу отдали ему и приехали нас учить — славные *учителя!* — опять взвизнул его голос. «Неприятель вошел с великими силами в пределы России. Он идет разорять *любимое* наше отечество», — старательно читала Соня своим тоненьким голоском.

Во втором издании 1868 г. и в издании 1873 г.:

Они всю Европу отдали ему и приехали нас учить — славные *учители!* — опять взвизнул его голос (т. 6, с. 214). «Неприятель вошел с великими силами в пределы России. Он идет разорять *любимое* наше отечество», — старательно читала Соня своим тоненьким голоском (т. 6, с. 87).

¹ Ср. у А. С. Пушкина в «Домике в Коломне»: «Но Перас стар, збо улет» (Полн. собр. соч.: В 6-ти т. М., 1949, т. 2, с. 489); у М. Ю. Лермонтова в пьесе «Два брата»: «Но и без того мы вечно обмануты, так лучше быть обмануту с миллионом» (Полн. собр. соч.: В 4-х т. М., 1948, т. 3, с. 122); «Герое нашего времени»: «Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиогномий, которые особенно нравятся женщинам светским» (там же, т. 4, с. 49).

В данном случае Л. Н. Толстой сознательно заменяет форму *учителя* формой *учители*, слово *любимое* словом *любезное* (с тем же значением), для того чтобы более адекватно передать речь князя Андрея (в первом примере) и стиль воззвания (во втором).

Часто встречаются, наконец, исправления и в области порядка слов. В основном они направлены на устранение инверсивного и устаревшего словорасположения.

В издании 1869 г.:

При теперешних обстоятельствах ему не мудрено *через года два* получить полк.

С неожиданным раскатом в голосе, Пьер вдруг *заговорил быстро*.

В издании 1873 г.:

...При теперешних обстоятельствах ему не мудрено *года через два* получить полк (т. 7, с. 17).

С неожиданным раскатом в голосе, Пьер вдруг *быстро заговорил* (т. 7, с. 41).

С работой над точностью и выразительностью языка, стремлением к максимально оправданному эстетически употреблению словесного материала и грамматических форм тесно связана правка писателем в тексте иноязычных языковых элементов.

Правильно восприняв замечания критики относительно использования в романе нерусских по происхождению фактов языка, Л. Н. Толстой там, где это было возможно или попросту требовалось, выбрасывал их, заменяя исконно русскими словами, оборотами, формами и т. д. Так, писателем в ряде случаев были заменены обычными конструкциями с придаточным предложением времени такие галлицизмы, как, например, так называемые независимые деепричастные обороты.

В первом и втором издании 1868 г.:

Отъезжая с версту, навстречу ростовской охоте из тумана показалось еще пять всадников с собаками.

Покончив дела, было уже поздно, чтоб ехать куда-нибудь, но было еще рано, чтобы ложиться спать.

Пройдя в калитку, Пьера обдало жаром, и он невольно остановился.

В издании 1873 г.:

Когда отъехали с версту, навстречу ростовской охоте из тумана показалось еще пять всадников с собаками (т. 5, с. 250).

Когда он покончил дела, было уже поздно, чтобы ехать куда-нибудь, но было еще рано, чтобы ложиться спать (т. 7, с. 29).

Когда Пьер вошел в калитку, его обдало жаром, и он невольно остановился (т. 6, с. 399).

В некоторых местах вместо иностранных слов им были введены в следствие употреблены русские слова:

В «Русском Вестнике»:

— Ну, как же, батюшка Альфонс Карлыч,— говорил Шиншин, посмеиваясь и соединяя (в чем и состояла особенность его речи) самые тривиальные русские выражения с изысканными французскими фразами.

— Вот зачем, милостивый государь,— заключил он назидательно, выпивая стакан лафита и оглядываясь на графа за поощрением.

Все исправления такого рода — свидетельство заботы писателя не только о выразительности и точности языка романа, но и о чистоте великого русского языка, служить которому так страстно и горячо призывал И. С. Тургенев.

Наглядное представление о том, как в результате языковой стилистической работы писателя менялся текст романа, может дать, например, сравнение первоначального и окончательного вариантов отрывка, описывающего Андрея Болконского в Аустерлицком сражении. Ниже дается часть этого отрывка. В тексте окончательного варианта курсивом печатается новое и исправленное.

В первоначальном варианте:

— Ребята, вперед! — крикнул он детски-пронзительно. Лошадь, почувствовав себя на свободе, фыркала и задрав хвост, маленькой и гордой рысцой побежала из рядов батальона. Только что князь Андрей схватил древко знамени, как в то же мгновение десять пуль прожужжали мимо него, но он был цел, хотя несколько солдат упали около него.

— Ура! — закричал князь Андрей и побежал вперед

В последующих изданиях:

— Ну, как же, батюшка Альфонс Карлыч,— говорил Шиншин, посмеиваясь и соединяя (в чем и состояла особенность его речи) самые народные русские выражения с изысканными французскими фразами (т. 4, с. 73).

— Вот зачем, милостивый государь,— заключил он назидательно, выпивая стакан вина и оглядываясь на графа за поощрением (т. 4, с. 73).

В окончательном варианте:

— Ребята, вперед! — крикнул он детски-пронзительно. «Вот оно» — думал князь Андрей, схватив древко знамени и с наслаждением слыша свист пуль, очевидно¹ направленных именно против него. Несколько солдат упало.

— Ура! — закричал князь Андрей, едва удерживая в ру-

¹ Очевидно здесь употреблено в значении «несомненно».

с несомненной уверенностью, что весь батальон побежит за ним. И действительно, он пробежал один только несколько шагов. Тронулся один, другой солдат, и весь батальон с криком — ура! — побежал вперед. Никто из знавших князя Андрея не поверил бы теперь, глядя на его бодрый, решительный бег и счастливое лицо, что это был тот самый князь Болконский, который с такой усталостью волочил свои ноги и руки по петербургским гостиницам, а это был именно он, настоящий он, испытывавший в эту минуту высшее наслаждение, испытанное им в жизни.

Унтер-офицер батальона, подбежав, взял колебавшееся в руках князя Андрея знамя, но тотчас же был убит. Князь Андрей опять схватил знамя и положив его через плечо, бежал вперед, не давая перего- нять себя солдатам...¹

как тяжелое знамя, и побежал вперед с несомненною уверенностью, что весь батальон побежит за ним.

Действительно, он пробежал один только несколько шагов. Тронулся один, другой солдат, и весь батальон с криком «ура!» побежал вперед и обо- гнал его.

Унтер-офицер батальона, подбежав, взял колебавшееся от тяжести знамя, но тотчас же был убит. Князь Андрей опять схватил знамя и, волоча его за древко, бежал с батальоном...²

Сличение приведенных вариантов показывает, насколько ярким, выразительным и лаконичным сделала писательская правка изображение одного из наиболее драматических моментов первого тома.

Что сделано Л. Н. Толстым для достижения такого художественного эффекта? Прежде всего выброшены все лишние подробности в описании, детали, отвлекающие читателя от основного. В окончательном варианте нет уже лошади, которая, «почувствовав себя на свободе, фыркала и задрав хвост... побежала из рядов батальона», нет пространного авторского отступления о том, что «никто из знавших князя Андрея не поверил бы...», что это был он. Оказался избытком в последней редакции даже небольшой, но совершенно лишний, только портящий энергичность фразы союз и.

Подверглись переделке отдельные части некоторых предложений и целиком последнее предложение в первом абзаце.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч., т. 4, с. 345.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 13, с. 535.

Вместо фразы: «Только что князь Андрей схватил древко знамени, как в то же мгновение десять пуль прожужжали мимо него» — он был цел, хотя несколько солдат упали около него» — появляются две: «Вот оно!» — думал князь Андрей, схватив древко знамени и с наслаждением слыша свист пуль, очевидно избитых именно против него. Несколько солдат упало».

В этих фразах нет уже ни ненужного повторения (только что, как в то же мгновение), ни неоправданного противопоставления с союзами *но* и *хотя* (ибо князь Андрей обязательно должен был быть цел, если пули «прожужжали мимо него»), ни указания точного количества пуль, пролетевших, не задев героя. В них, напротив, появляется рядом с описанием происходящего вне Андрея Болконского и указание на его внутреннее, душевное состояние («с наслаждением слыша свист пуль, очевидно направленных именно против него»; «Вот оно!» — думал князь Андрей). Разделение предложения на два делает изображение более динамичным и твердым.

Во втором абзаце раньше всего обращает на себя внимание в окончательной редакции добавление в первом предложении слов *едва удерживая в руках тяжелое знамя*, делающих описываемую картину более наглядной и осязательной (оправдывающих также и исправление в последнем предложении этого абзаца: князь Андрей бежит не положив знамя на плечо, а волоча его за древко). Характерны также новые слова, кончающие второе предложение (*...и обогнал его*), продиктованные самой действительностью, ибо А. Болконского с тяжелым знаменем в руках не могли не обогнать бросившиеся за ним солдаты. Такой рода исправление наблюдается и в конце абзаца.

Из более мелких поправок в этом абзаце следует отметить добавление слов *от тяжести*, необходимых при причастии *когда бывшее* (от чего?), замену слова *подхватила* словом *схватила* (подхватить можно падающее, упавшее же можно только схватить, поднять, взять и т. д.), и, наконец, унификацию написания слова *батальон* (в первоначальном варианте оно наблюдается и с *ь* и с *и*). Мы видим, что даже на сравнении одного отрывка (в первом наброске и печатной редакции) можно показать, какой большой и внимательной была работа великого писателя над текстом романа, будь это исправления содержания, исправления, необходимо вытекающие из реалистического метода изображения действительности, будь это исправления чисто языкового характера (неточного словоупотребления, грамматической формы и т. д.).

Такой поистине гигантской была и работа Л. Н. Толстого над романом в целом.

Анализируя язык романа, не следует упускать из виду и вопросы, связанные с теми изобразительными средствами языка, которыми автор пользуется при описании исторических событий первой половины XIX века, изображении душевных пережива-

ний своих героев, организации речевого портрета персонажей, в авторских отступлениях и т. д.

Анализируя язык и стиль одного из лучших произведений русской классической литературы XIX века, знакомясь с примерами кропотливой стилистической работы Л. Н. Толстого над текстом, можно видеть и то, как нужно излагать свои мысли, как следует пользоваться речевым материалом народа, как нужно обрабатывать его², и то, как обогащался и совершенствовался наш великий русский язык.

О ЯЗЫКЕ И СЛОГЕ РАССКАЗОВ А. П. ЧЕХОВА

Исключительные по реализму и простоте рассказы А. П. Чехова представляют собой гордость и украшение нашей русской художественной литературы. В них Чехов предстает перед нами не только как писатель-гуманист, вся деятельность которого была борьбой за светлое будущее человечества, но и как великий художник слова, сделавший немало и для русского литературного языка в целом, и для русского словесно-литературного искусства.

Оценивая то значение, какое имела для развития русского литературного языка писательская практика Чехова как мастера короткого рассказа, А. М. Горький справедливо писал о его языково-стилистической манере: «Речь его всегда облечена в удивительно красивую... до наивности простую форму, и эта форма еще больше усиливает значение речи. Как стилист Чехов недостижим, и будущий историк литературы, говоря о росте русского языка, скажет, что язык этот создали Пушкин, Тургенев и Чехов»³.

Язык и стиль рассказов Чехова в своих наиболее характерных проявлениях в очень большой степени объясняются как реалистическим методом изображения писателем объективной действительности, так и выработанным им литературным жанром рассказа — произведением малой формы, но — у Чехова — большой глубины, исключительной художественности и высокого совершенства.

Простота, краткость, правдивость в описании действующих лиц и предметов, смелость и оригинальность в выборе и употреблении языковых средств, глубокая лиричность, тонкий добродушный юмор и беспощадная сатира, красота и музыкальность фразы — таковы были требования А. П. Чехова к языку

¹ Освещение специфики индивидуально-художественного стиля Л. Н. Толстого является предметом особого рассмотрения.

² Горький А. М. О литературе. М., 1937, с. 114.

³ Горький А. М. Собр. соч., т. 23, с. 316.

и слогу рассказа как жанра, именно таковы были качества языка и слога его рассказов. В них «все ясно, все слова — на своем месте»¹.

Одной из наиболее ярких и характерных черт языка рассказов Чехова является, с одной стороны, емкость и многообразие, а с другой — народность и отобранный привлекательный лексикон. В словаре его рассказов (и в авторской речи, и, особенно в речи персонажей) немало элементов разговорно-бытовой и принужденной речи, просторечных слов и фразеологических оборотов, но использование их всегда предельно обдуманно и всецело подчинено требованиям высокого вкуса.

Стремление к народности (но не простонародности), строгая проверка всякого лексического факта с точки зрения стилистической и литературной нормы, подбор наиболее правильного для данного контекста слова — основные принципы, которым следовал Чехов в своей работе над словарем, работавший тщательной и вдумчивой, как свидетельствуют об этом сохранившиеся наброски, варианты и редакции его рассказов.

«Пишу и зачеркиваю, пишу и зачеркиваю», — так, по-чеховски кратко и выразительно, охарактеризовал писатель свой творческий метод в письме к Е. Шавровой (от 1 февраля 1897 г.).

Работа над лексикой рассказов не прекращалась и после выхода их в свет. Приведем несколько примеров.

В первой печатной редакции: В последующих:

Третьего дня я заразился в больнице дифтеритом и теперь... мне нехорошо. Пошли скорее за Коростелевым.

И я видел, как штабс-капитан Полянский держал перед ней блюдечко с мороженым, а она кушала ложкой.

Уже на другой месяц у нас в квартире царила унылая тишина, нарушаемая только по четвергам...

А вечером она писала письмо за письмом и посылала то к Пекарскому, то к Кукушкину, то к Грузину и, наконец, куда мне угодно, лишь бы

Третьего дня я заразился в больнице дифтеритом и теперь... мне нехорошо. Пошли скорее за Коростелевым.

(Попрыгунья)
И я видел, как штабс-капитан Полянский держал перед ней блюдечко с мороженым, а она кушала ложечкой.

(Учитель словесности)
Уже на другой месяц у нас в квартире была унылая тишина, нарушаемая только по четвергам...

А вечером она писала письмо за письмом и посылала то к Пекарскому, то к Кукушкину, то к Грузину и, наконец, куда мне угодно, лишь бы

¹ Горький А. М. Собр. соч., т. 26, с. 406.

только я поскорее нашел Орлова и вручил ему письмо.

только я поскорее нашел Орлова и отдал ему письмо.
(Рассказ неизвестного человека).

Чехов старательно устраняет из языковой ткани своих рассказов все то, что недостаточно точно (скорее), находится не в соответствии с контекстом (ложкой), отдает претенциозностью и «красивостью» (царица), является художественно неоправданным канцеляризмом или архаизмом (вручил) и т. д.

Привлекая в качестве строительного материала своих рассказов все богатство и стилистическое многообразие русского словаря, Чехов выступал против злоупотребления иноязычными словами, против их использования как элементов «красивости» и «выразительности», против их ввода в художественную ткань при наличии в языке соответствующих исконно русских слов. «...Затем, частое употребление слов, совсем неудобных в рассказах Вашего типа, — писал он дружески молодому А. М. Горькому. — Аккомпанемент, диск, гармония — такие слова мешают».

Большим художником слова, заботящимся о чистоте и народности русского литературного языка, предстает перед нами Чехов и в своей практике использования диалектизмов.

Чувство меры, забота о читателе и чистоте родной речи, умение двумя-тремя диалектизмами в общем языковом контексте изобразить специфику речи персонажа — характерные черты использования писателем провинциализмов в прямой речи.

Ср. в рассказе «Стень»: «...Братцы, Дымов змея убил!»; «Ну, конечно, те одолели, потому их человек восемь было...»; «Накажи меня бог, не брешу, раза три на неделе туда пешком ходил, чтобы на нсе поглядеть»; «...А молонья-то, молонья! Давно такой грозы не было...» И т. п., в общем, очень немногие примеры.

В рассказе «Мужики», где, казалось бы, самая тема требовала и оправдывала большое количество диалектных средств языка, встречаемся в речи героев лишь с такими диалектизмами, как *шибко*, *добытчик*, *касатка*, *серчает*, *через (него)*, *ледящий*, *розорвало*, *гладкая* (в значении «упитанная», «толстая» и т. п.), *летошний*.

Что же касается авторской речи, то в ней (за исключением единичных случаев, связанных обычно с воспроизведением в ней элементов прямой речи) диалектизмов у Чехова нет совершенно.

Забываясь о понятности языка, о его точности и ясности, великий мастер рассказа обращался, как уже говорилось, лишь к общеизвестным и общеупотребительным словам. Для слога Чехова весьма характерной чертой, сближающей его стилистическую

манеру с выразительно-художественным почерком А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева и др., в отрывках от писательской практики М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. В. Маяковского, является очень слабое использование в изобразительных целях словарных новообразований. Разнообразные лексические неологизмы, богато используемые, — одно из средств художественной выразительности, комическое и т. п., даже у самого Чехова в его письмах, в рассказах почти не встречаются.

В языке рассказов А. П. Чехова останавливает на себе внимание не только богатство экспрессивно-яркой и правильной лексики, но и необычайно четкие синтаксические конструкции. Предложения в его рассказах короткие, простые по своему строению, ясные с точки зрения связи в них слов, а потому очень выразительные.

Чеховской фразе присущ точный синтаксический рисунок, мягкость и мелодичность. Эту особенность синтаксиса рассказов Чехова хорошо охарактеризовал А. М. Горький, указав, что «...мягкости языка, его точности можно поучиться у Чехова: короткая фраза, совершенно отсутствуют вводные предложения. Этого он избегал с огромным умением»¹.

Удивительное своеобразие языка его рассказов, музыкальность чеховской фразы создаются рядом средств как лексических, так и синтаксических.

Этому прежде всего способствовал строгий отбор слов, последовательно проводимый в жизнь принцип: «выбрасывать лишнее, очищать фразу от «по мере того», «при помощи», «заботиться об ее музыкальности и не допускать в одной фразе почти рядом «стала» и «перестала»².

Но в еще большей степени это своеобразие и музыкальность языку придает определенная ритмико-синтаксическая фигура, которая создается троекратным повторением однородных синтаксических единиц, как отдельных членов предложения, так и целых фраз.

Вот несколько примеров, иллюстрирующих это положение. «Она, высокая, красивая, стройная, казалась теперь рядом с ним очень здоровой и нарядной...»; «И каждую минуту она готова была убежать, зарыдать, броситься в окно»; «Прощай по двору, потом вышли на улицу, взяли извозчика»; «Прощай, милый Саша!» — думала она, и впереди ей рисовалась новая, широкая, просторная...»; «...И жизнь казалась ему захватывающей, чудесной и полной высокого смысла» (Студент); «...И мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что он

¹ Горький А. М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1961, с. 179.

² См.: Письмо к А. И. Авилловой от 3 ноября 1897 г. — В кн.: Рассказы писателя о литературе. М., 1939, т. 2, с. 449.

мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся...» (Дом с мезонином); «Он пополнил, раздобыл и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой...»; «Принимая больных, он обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол и кричит своим неприятным голосом...» (Ионыч).

Реализм языка и слога Чехова, его словесно-художественное мастерство проявляются не только в подборе и использовании средств лексики и синтаксиса, но и в применении поэтических приемов и средств. В частности, это находит свое яркое выражение в тех сравнениях, которые щедро, но всегда очень кстати разбросаны в замечательных чеховских миниатюрах.

Сравнение как определенный изобразительный прием было у Чехова действенным средством, служащим реалистическому изображению действительности.

Всегда простые, подсказанные самой жизнью, даже в том случае, когда они в высшей степени индивидуальны, свежи и красочны, сравнения обуславливались стремлением писателя выразить свою мысль наиболее образно и ярко, стремлением обрисовать вещь, человека, то или иное явление одновременно и предельно сжато, и предельно точно, и выразительно. Сравнения для Чехова никогда не были самоцелью, сравнениями ради сравнений. Мы нигде не встретим у него вычурных, надуманных сравнений, не оправданных самой сущностью изображаемого, контекстом, стилистическими целями и задачами. «Вообще надо быть осторожным в сравнениях, которые, как бы они ни были невинны, всегда невольно вызывают подозрения и обвинения в подражании и подделке»¹, — предупреждал он начинающих писателей и сам свято следовал этому завету.

Свежие и оригинальные сопоставления явлений, иногда чрезвычайно далеких, органически включаются писателем в общий повествовательный контекст и придают ему специфически чеховский колорит. Представляет ли сравнение краткую, но емкую характеристику сущности описываемого явления, предстает ли оно перед нами как один из приемов комического, юмора, иронии, является ли оно обычной, вскользь отмеченной деталью чего-либо общего, — всегда оно служит тому же, что и выбор и отбор собственно-языковых средств, — правдивому и типическому воспроизведению изображаемого в его конкретности и многообразии.

Вот несколько такого рода примеров: «И его рука, обнимавшая ее талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч...» (Невеста); «Спальня у Беликова была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом» (Человек в футляре); «Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину...»; «И если стать на один из холмов, то оттуда видно такое же громадное поле,

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 20-ти т., М., 1949, т. 14, с. 46.

телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу» (Крыжовник); «Второй же влажными глазками удивленно глядел на мир божий и улыбался так широко, что, казалось, глыбка захватывала даже поля цилиндра» (Степь); «И вдруг опустился занавес, луна ушла под облака, и вдруг все потонуло вокруг» (Ионыч).

Особенно обильно представлены сравнения в рассказе «Степь». «Есть прославленные авторы, которые рисуют словами... — писал А. М. Горький. — Это сделано А. П. Чеховым в его рассказе «Степь», и по этой картине нужно учиться писать».

Действительно, «Степь» А. П. Чехова — мастерская картина опытного художника-реалиста, и в ней, как драгоценные россыпи самоцветов, рассыпаны самые неожиданные и в то же время удивительно меткие и оправданные сравнения, живые, свежие и красочные.

Вот Егорушка, сидящий на облупке и подпрыгивающий, «как чайник на конфорке». Вот бархатная жилетка Моисеича с рыжими цветами, «похожими на гигантские клопы». А вот целое описание грозы, построенное всего из двух сравнений: «Налево, как будто кто чиркнул по небу опухолью, 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 железный проворчал глухо».

Стулья в комнате Моисея Моисеича сравниваются с детскими санями; путающиеся мысли Егорушки — с нитками; великие молнии — с миганием век; прячущаяся во мле степь — с прячущимися под одеяла детьми Моисея Моисеича; исчезающие вдаль телеграфные столбы — с тоненькими, маленькими палочками, похожими на карандаши, воткнутые в землю; ушастый Емельяна — с лопухами и т. п.

Не менее важную роль играют в художественном слове Чехова и образные, меткие и красочные определения-эпитеты, в конденсированной, до предела сжатой форме передающие наиболее характерные признаки человека, предмета, явления и т. п.

Необходимость писать кратко и ясно диктовала Чехову строгий выбор эпитетов, придирчивый отбор слов-определений. Стилист, по определению А. М. Горького, «единственный из художников нашего времени, в высокой степени усвоивший искусство писать так, «чтобы словам было тесно, мыслям просторно», А. П. Чехов брал в качестве характеристических определений максимально выразительные и броские слова.

Обманутая степь, загорелые холмы, беспутный ветер, нелепое, озорническое выражение тучи (Степь); веселый, галопирующий почерк, белые, наизысканные занавески, сонная от зноя

сырень (Невеста); грустная августовская ночь, милый наивный, старый дом (Дом с мезонином); кроткая и задумчивая природа, холодный, злой вид у плеса (Крыжовник) — вот несколько примеров чеховского словоупотребления, в которых «природа является одушевленной, полной жизни и чисто человеческой прелести. Вместе с тем, выдвигая и проводя в своей практике тезис о том, что «природа является одушевленной, если ты не брезгуешь употреблять сравнения явлений ее с человеческими действиями» (см. письмо к брату от 10 мая 1886 г.), Чехов был твердо уверен в том, что «красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д.¹ Новые, свежие оригинальные, смелые употребления слов органически сочетаются у него с самыми простыми, обыденными и привычными общепринятыми словами, которыми по преимуществу он и пользовался как при описании природы, так и при изображении человека.

Неистощимым изобретателем А. П. Чехов был и как юморист, и как сатирик.

Среди применяемых им языковых средств для организации комического мы наблюдаем и факты лексики (употребление слов в переносном, ироническом значении, использование несоответствия какого-либо слова общему контексту, привлечение архаизмов и др.), и факты синтаксиса (определенные синтаксические построения, порядок слов).

Из синтаксических средств создания комического следует особенно отметить широко применяемые писателем так называемые присоединительные конструкции (с союзами и, но, или, что и др.), когда к одной мысли присоединяется другая, совершенно не та, которую ожидает читатель.

Вот несколько примеров такого рода конструкций, используемых Чеховым как одно из средств для создания юмора и иронии, а иногда и прямой сатиры: «...Он любил читать и газеты, но читал в них одни только объявления о том, что продаются столько-то десятин пашни и луга с усадьбой, рекой, садом, мельницей, с проточными прудами» (Крыжовник); «...Сидеть в гостиной... и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, — было так приятно, так ново...» (Ионыч); «Штабс-капитан Полянский стал уверять Варю, что Пушкин в самом деле психолог, и в доказательство привел два стиха из Лермонтова...»; «Сценическое искусство он любил так, что даже брил себе усы и бороду» (Учитель словесности).

Большим мастером был А. П. Чехов и в создании речевого портрета героя. Свой девиз, полушутливо-полусерьезно сфор-

¹ Слово *вдруг* употребляется здесь в старом значении «сразу».

² Горький А. М. Собр. соч., т. 26, с. 406.

¹ См.: Письмо к А. М. Горькому от 3 января 1899 г. — В кн.: Русские писатели о литературе, с. 445.

мулированный в письме Лазареву-Грузинскому (от 15 ноября 1887 года) в словах «каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком», не забывал он ни в своих пьесах, ни в своих рассказах.

Скупыми, но выразительными мазками рисует он речевое своеобразие того или иного персонажа. Верный реалистическим традициям, он показывает типическое и индивидуальное в языке самых разнообразных действующих лиц своих рассказов, не злоупотребляя ни просторечной, ни диалектной, ни профессиональной лексикой. Небольшие вкрапления в речь персонажа специфических словечек, настойчивое подчеркивание слов употребления излюбленного для героя языкового факта — таковы основные правила, которым подчинил свою работу над прямой речью Чехов.

Своеобразную речь отца Христофора из «Стени» читатель сразу отличит по характерным для него архаизмам и специфической лексике. Ср.: «...Ученье, как говорится, свет, а не ученье — тьма... Истинно так»; «...Ломоносов так же вот с рыбаками ехал, однако из него вышел человек на всю Европу»; «...Ежели все будут торговать и хлеб сеять, тогда некому будет учения постигать»; «...Теперь бы дома сидеть да богу молиться, а я скажу, аки фараон на колеснице... Суета!»; «...Finis!» (лат. — кончил!); «...Послушание паче поста и молитвы!»; «— Ну, как доехал, ругет вое — засыпал его о. Христофор вопрошанье» (ругет вое — милый мальчик); «...Не езда, а чистое поношение»; «...Когда все будешь знать, тебе на всякой стезе легко будет»; «...Маменька твоя вдовица, пенсией живет...» И т. д.

Но эти лексические факты в целом очень немногочисленны и лишь по-особому окрашивают общий слог грубоватой, разговорно-бытовой речи отца Христофора (ср. хотя бы его лексику в главе VIII, полную просторечных слов и выражений: *небось, надоело; конца-краю не видать; пока ты с обозом тщишься; хочешь сунчику; к завтраму выздоровеет; еще бы не захворать; спозаранку оно, конечно, тяжело* и т. п.).

О том, что говорит Иван Петрович Туркин, а не кто-либо другой, мы узнаем по его излюбленным словечкам и выражениям, по его «необыкновенному» языку, выработанному «долгими упражнениями в остроумии и, очевидно, давно уже вошедшему у него в привычку: *большинский, недурственно, а корчило вас благодарю*» (Ионыч).

Ср. с этим заголовки в записной книжке, говорящие об этом же творческом методе построения речевого портрета: «Она любит слово *компромисс* и часто употребляет его: «Я неспособна на компромисс...»; «...Любит часто говорить: *во-первых, во-вторых...*» и т. п.

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч., т. 12, с. 280 и 282.

Речевые особенности персонажа умело используются писателем среди других средств и для показа изменений, эволюции, развития характера.

Ср. синтаксическую интонацию у полного надежды и молодости только что приехавшего в город С. Старцева, с одной стороны, и погрязшего в пошлости и наживе, растерявшего свои мечты Ионыча, с другой: «Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойте в сад»; «Я не видел вас целую неделю, я не слышал вас так долго. Я *страстно хочу*, я жажду вашего голоса. *Говорите...*»; «... — Прекрасно! — сказал и Старцев, поддаваясь общему увлечению. — Вы где учились музыке? — спросил он у Екатерины Ивановны. — В консерватории?»; «*Это кабинет? Это спальня? А тут что?*»; «*Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать!*»; «*Это вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?*...»

Немалую роль в создании речевой характеристики персонажа играют у Чехова и афористические выражения, крылатые слова, которые он вкладывает в уста как положительных, так и отрицательных героев. Семантическое различие таких афоризмов обусловлено социальной сущностью образа. Произнесенные положительными героями, они являются показателем их нравственной чистоты, духовного богатства, близости к народу и обычно представляют выражение их сокровенных желаний и чаяний. В устах же отрицательных персонажей это избитые, всем известные истины, неостроумные каламбуры, плоские остроты, говорящие о бедности мысли, мещанской ограниченности и самодовольстве, духовной нечистоплотности и эгоизме.

Ср., с одной стороны, выражения Ипполита Ипполитовича из рассказа «Учитель словесности»: «А лето не то, что зима. Зимой нужно печи топить, а летом и без печей тепло...»; «Женитьба — шаг серьезный»; «До сих пор вы были не женаты и жили одни, а теперь вы женаты и будете жить вдвоем...»; «Без пищи люди не могут существовать»; «Волга впадает в Каспийское море...»; «Лошади кушают овес и сено...»

И, с другой стороны, выражения: «И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди...» (Невеста) — слова Саши; «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар...» (Крыжовник) — слова Ивана Ивановича; «Нет, больше жить так невозможно!» (Человек в футляре) — слова Ивана Ивановича; «Да здравствует правда!» (Палата № 6) — слова Ивана Дмитрича; «Надо быть справедливым» (Палата № 6) — слова Андрея Ефимовича.

Обращая основное внимание на художественно-образительные особенности слога Чехова, на его индивидуальную языково-стилистическую манеру, следует вместе с тем дать необходимый комментарий незнакомым сейчас общелитературному употреблению языковым фактам, встречающимся в его

рассказах. Таких устаревших фактов в языке Чехова очень немного, ибо от него нас отделяют всего 80 лет, но изредка архаические элементы в его рассказах все же встречаются. Особого внимания в этом отношении потребуют факты лексики и грамматики. Так, например, лингвистический комментарий пусть очень элементарный и краткий, нужен для следующих слов и форм:

в рассказе «Хамелеон»: «Она, может быть, дорогая, а ежели каждая свинья будет ей в нос сигаркой тыкать, то долго не испортит. Собака — нежная *тварь*»;

в рассказе «Степь»: «Нет хуже *наглой* смерти...»;

в рассказе «Ионыч»: «Потом пили чай с вареньем, с медом, с конфетами и с очень вкусными *печеньями*, которые таяли во рту»; «Это вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на *фортепьянах*?»;

в рассказе «Невеста»: «— Отческого дара расточив богатство, — проговорил отец Андрей медленно, со смеющимися глазами, — с бессмысленными *скоты пасохся, окаянный*...» И т. д.

Имея в виду такого рода факты, следует оговорить и объяснить старые грамматические формы, познакомить с ныне уже неизвестными или архаическими словами и значениями слов. Надо объяснить, что в указанном предложении слово *тварь* употребляется с устаревшим значением «создание», а слово *наглая* с диалектным значением «внезапная».

Не мешает указать на особенности в употреблении в приведенных примерах слов *фортепиано* и *печенье*, не имеющих сейчас множественного числа (ср.: Что за бледно-зеленые барышни завизгивают у них за *фортепьянами*! (И. С. Тургенев, Татьяна Борисовна и ее племянник), на устаревшие грамматические формы (старый творительный и аорист 1-го лица) в словах с бессмысленными *скоты* и *пасохся* и т. д.

Краткие справки о названных и подобных фактах не только предупредят ошибки в понимании текста. Они заставят более внимательно читать художественное произведение. Более того, они будут в совокупности неплохими иллюстрациями к общетеоретическим сведениям по языкознанию и истории русского литературного языка.

Глава IV

АНАЛИЗ ЦЕЛОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

«ОДА НА ДЕНЬ ВОСШЕСТВИЯ НА... ПРЕСТОЛ... ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ, 1747 ГОДА» М. В. ЛОМОНОСОВА

Одним из наиболее любимых жанров М. В. Ломоносова была ода, счастливо объединяющая в большом гражданском стихотворении лирику и публицистику. Среди од Ломоносова «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1747 года» не только наиболее известная, но и наиболее яркая и сильная. Она является поистине программным произведением М. В. Ломоносова как поэта-гражданина. В этом произведении органически сочетается высокое общественное содержание с отточенным и страстным стилем выражения, и оно предстает перед нами в качестве прекрасного образца идейно-художественного единства, в котором смысл прямо и непосредственно определяет поэтическое слово.

Поэт воспекает в нем богатство и величие своей Родины, мир между государствами, могущество науки и просвещения, неиссякаемые творческие возможности русского народа, способного рождать собственных Платонов и Ньютонов. Он говорит об этом достойно и красиво, звучными, торжественными и весомыми словами.

Искусство выражения мысли в стихотворной речи достигает в этой оде наиболее доступных для того времени высот художественности, большая общественная тематика в соответствии с учением «о трех штилях» подается Ломоносовым в строгих рамках и чистоте высокого слога. Именно последним в первую очередь и объясняется наличие в оде довольно большого количества устаревших языковых фактов, требующих объяснения и комментирования.

Как известно, наиболее яркой приметой «высокого штиля» было свободное и широкое употребление в нем элементов церковнославянского языка, в XVIII веке еще «россиянам вразумительных и не весьма обветшалых»¹, но уже тогда бывших

¹ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М. — Л., 1952, т. 7, с. 589.

архаизмами. Следовательно, нуждаются в разъяснении элементы церковнославянского языка, специально привлекаемые Ломоносовым для создания приподнятой, торжественно-патетической речи, т. е. стилистические архаизмы.

В разбираемой нами оде есть и принципиально новые по своему характеру устаревшие языковые факты. Их в ней меньше, нежели архаизмов стилистических, но учитывать их надо, так как с ними связаны некоторые затруднения в понимании и оценке оды.

Во-первых, в оде наблюдаются не свойственные живому языку XVIII века факты, используемые Ломоносовым на правах «поэтических вольностей», т. е. отступлений от нормы в версификационных целях¹. Во-вторых, ода отделена от нормы в времени более чем двумя столетиями и за это время в ее тексте родились архаизмы времени — языковые факты, которые в эпоху Ломоносова устаревшими еще не были. Подход к языковому материалу без учета этих фактов будет лишен историзма и потому неверен.

И стилистические архаизмы, и «поэтические вольности», и архаизмы времени, бывшие для языкового сознания Ломоносова фактами совершенно различного порядка, носителями современного русского языка одинаково воспринимаются как явления устаревшие, сторонние и чужие, не характерные их речи и потому нередко непонятные. Это обстоятельство в плане толкования позволяет рассматривать все названные архаизмы языка вместе (естественно, в нужных случаях, с соответствующими оговорками).

Какие же устаревшие языковые факты наблюдаются в оде?

В первую очередь здесь следует отметить довольно большую группу устаревших слов, т. е. различного типа лексических архаизмов, среди которых выделяются собственно-лексические, лексико-словообразовательные и лексико-фонетические. Укажем их с соответствующим переводом в той форме и порядке, в каких они в анализируемом произведении встречаются: *градов* — городов (1, 3), *коль* — как (1, 4), *класы* — колосья (1, 6);

злато — золото (2, 3), *Елисаветы* — Елизаветы (2, 7), *зрак* — вид, взгляд (2, 10);

прияв — приняв (3, 5), *коих* — которых (3, 7), *россов* — русских (3, 8), *спокойством* — спокойствием (3, 9);

¹ Хорошее определение поэтических вольностей дается в известном «Словаре древней и новой поэзии» П. Ф. Остолопова (СПб., 1891): «Вольность поэтическая... есть терпимая неправильность, погрешность против языка, которую делают иногда поэты для рифмы либо для меры и стихосложения».

² Первой в скобках указывается соответствующая строфа оды, второй — ее строка. Если слово употребляется в тексте и далее, оно больше не отмечается.

устам — губам (4, 1), *сей* — этот (4, 2), *глас* — голос (4, 2), *премены* — перемены (4, 5), *клик* — крик (4, 7), *взвела* — возвела (4, 9), *лик* — лицо (4, 10);

оними — теми (5, 1), *понт* — море (5, 7), *ветр* — ветер (5, 7), *через* — через (5, 8), *порывает* — срывает (5, 8), *брег* — берег (5, 9);

престаньте — перестаньте (6, 2), *внимай* — слушай (6, 8), *хочет* — хочет (6, 9), *гласить* — провозглашать (6, 10);

зиждатель — основатель (7, 2), *препятства* — препятствия (7, 7), *главу* — голову (7, 8);

Март — бог войны у римлян (8, 1), *зря* — видя (8, 2), *Нептун* — бог моря у римлян (8, 3), *чудился* — удивлялся (8, 3), *азиряя* — смотря (8, 4), *сомненная* — испуганная (8, 7), *рекла* — сказала (8, 7);

отторжен — отнят (10, 5), *восстенали* — застонали (10, 8), *провождали* — провожали (10, 9);

толикой — такой (11, 1), *сомненный* — тревожный (11, 2), *только* — только (11, 3), *шестью* — идя (11, 3), *приемлет* — принимает (11, 7), *Секвана* — Сена (11, 9);

бряцает — звенит (12, 3), *лики* — хороводы (12, 5), *дщерь* — дочь (12, 7), *отверзает* — открывает (12, 10);

единой — одной (14, 1), *держава* — государство, страна (14, 3), *воззри* — посмотри (14, 5);

восставленных — воссоздавших (15, 10); *борей* — северный холодный ветер (16, 3), *крылами* — крыльями (16, 3), *взвевает* — развеивает (16, 4), *наполет* — поит (16, 8);

натура — природа (17, 2), *паства* — пастбище (17, 6), *еленей* — оленей (17, 6);

всход — восход (18, 7), *паки* — опять, снова (18, 9); *запону* — завесу (19, 1), *тамо* — там (19, 4), *зиждет* — основывает (19, 4), *тищется* — старается (19, 7);

одеян — одет (20, 3), *вран* — ворон (20, 4); *Минерва* — богиня мудрости у римлян (21, 1), *сребро* — серебро (21, 3), *Плутон* — бог подземного царства у римлян (21, 5), *мятется* — беспокоится, тревожится (21, 5), *предается* — передается, отдается (21, 6), *драгой* — дорогой (21, 7), *отвращает* — отворачивает (21, 10);

недр — глубин (22, 2), *раченьем* — стараньем (22, 7), *Невтонов* — Ньютонов (22, 9);

странствах — странствиях (23, 6), *градском* — городском (23, 9); *завидя* — завидуя (24, 5), *зиждатель* — бог (24, 7).

Подавляющее большинство этих слов, по своему происхождению старославянских, было устаревшим уже для М. В. Ломоносова и использовалось им в качестве стилистического средства для создания возвышенной одической речи¹. Слова

¹ Об одическом словаре XVIII в. см.: Винокур Г. О. Избр. работы по русскому языку, с. 144—146, 381—385.

инного происхождения немногочисленны. Они представляют собой исконно русские слова и заимствованные лексические единицы (ср. *ветр, рекла; натура, борей* и т. п.).

Слова, играющие роль поэтических вольностей, в оде единичны и все служат ритмике (*спокойством, взвела, препятств, тамо, странствах*).

Несомненными архаизмами времени являются, пожалуй, лишь слова *сей, оными, держава, натура* и *пользуют*.

В целом имеющиеся в оде лексические архаизмы для современного читателя более или менее «вразумительны» и специальных толкований не требуют, но имеются среди них, как это видно из перевода, и такие, которые могут создать для понимания текста определенные неудобства (ср. хотя бы слова *Секвана, борей, еленей, мятется, пользуют, сомненная* и некоторые другие).

Определенный разряд устаревших слов образуют в оде архаизмы семантические. Такими являются слова с устаревшими, архаическими значениями. Лексические единицы подобного типа требуют к себе, как уже отмечалось, особо пристального внимания. И прежде всего потому, что в силу актуальности в настоящее время этих слов в целом могут привлечь к себе и не вызывать. А последнее обстоятельство закономерно может привести к непониманию текста, искаженному представлению о сообщаемой поэтом информации, высказываемых им мыслях и чувствах.

В разбираемой оде нет особо «коварных» семантических архаизмов, все они выступают как сравнительно «простые», но знать их для знания текста оды, каков он есть на самом деле, обязательно надо. Укажем далее совершенно необходимые, безотносительно к степени их языковой трудности.

Уже вторая строчка первой строфы дает нам два семантических архаизма: сочетание *возлюбленная тишина* буквально значит «горячо любимый мир». Ранее смысловый объем этих слов был больше. Слово *возлюбленная* обозначало не только любимую женщину, но и горячо любимую вообще. Слово *тишина* значило не только отсутствие шума, спокойную обстановку, но и мир, отсутствие войны.

Слово *красна* в четвертой строке этой же строфы употреблено в исходном, цветочном и уже архаическом значении «прекрасна».

Несколько дальше существительное *страны* (2, 5) выступает в старом значении «стороны», а существительное *зефир* (2, 9) — в старом значении «легкий теплый ветер».

Семантическими архаизмами в оде также являются слова *ток* (3, 7) со значением «поток», *плескание* (4, 7) со значением «аплодисменты, рукоплескания», *пение* (5, 4) со значением «воспевание», *способный* (5, 7) со значением «помогающий», *недр* (5, 10: «Летит корма меж вольных недр») со значением

«глубина», сейчас слово *недра* значит лишь «то, что находится под земной поверхностью», *онушив* (10, 7) со значением «услышав», *слух* (10, 7) со значением «звук», *верх* в фонетическом написании *верх* (10, 8) со значением «гора», *смущался* (11, 2) со значением «колебался», *хвала* (13, 6) со значением «слава», *откровенно* (14, 9) со значением «добыто, открыто», *смертным* (17, 1) со значением «людям», *влажный* (19, 6) со значением «водный» и *восстать* (24, 6) со значением «подняться».

С архаической семантикой и одновременно в устаревшей усеченной форме употребляется в оде Ломоносовым прилагательное *наглые*:

Вы, наглы вихри, не держайте
Ревсть, но кротко разглашайте
Прекрасны наши времена (6, 5 — 7).

В приведенном контексте семантико-морфологический архаизм *наглые* имеет старое значение «быстрые».

Среди морфологических архаизмов, наблюдающихся в оде, обширную группу образуют лишь усеченные прилагательные и причастия¹, представляющие собой одну из «поэтических вольностей» того времени. Остальные устаревшие факты морфологического характера наблюдаются в качестве отдельных и изолированных примеров. Усеченные прилагательные и причастия широко и свободно используются Ломоносовым в чисто версификационных целях. Пересфразируя слова академической «Российской грамматики» 1809 года (с. 87), можно сказать, что «сим способом избегает он излишества в числе слогов, к составлению стиха потребном, а иногда и рифма заставляет его прибегать к сей вольности...»

Действительно, как правило, применение усеченных форм обусловлено в оде ритмическими причинами. Использование их для рифмовки отмечается только четыре раза: *Екатерина* — *едина* «единая», *подвластны* «подвластные» — *причастны*, *потенно* «потенное» — *откровенно* «открыто» и *благословенны* — *ободренны* «ободренные»:

Но кроткая Екатерина,
Отрада по Петре едина,
Приемлет щедрой их рукой... (11, 6);

¹ Под усеченными прилагательными и причастиями понимаются формы, искусственно созданные (по образцу кратких форм) путем отсечения от полных соответствующих местоименных окончаний. В отличие от кратких прилагательных и причастий, не имеющих склонения и выступающих только в функции сказуемого, усеченные прилагательные в известной мере обладают склонением и в предложении обычно играют роль определения. Подробнее об усеченных формах см.: Винокур Г. О. Указ. соч., с. 346 и след.

Но ратники, ему подвластны,
Всегда хвалы его причастны... (13, 5);
Богатство, в оных потаенно,
Наукой будет откровенно... (14, 8);
О, Ваши дни благословенны!
Держайте ныне ободренны (22, 6).

Как версификационные варианты ритмического характера Ломоносов употребляет в разбираемом произведении слова полны «полные» (1, 7), яры «ярые» (5, 8), прекрасны «прекрасные» (6, 7), вселенна «вселенная» (6, 8) — единственное усеченное существительное, по форме кажется субстантивированным причастием, но в действительности является старославянской калькой греч.; восхищенна «восхищенная» (6, 9), велики «великие» (6, 10), попоранну «попоранную» (7, 9), укрепленна «укрепленная» (8, 5), окруженна «окруженная» (8, 6), божественны «божественные» (9, 1), новы «новые» (9, 6), полезны «полезные» (9, 10), парнасски «парнасские» (10, 8), небесну «небесную» (10, 10), звучащу «звучащую» (13, 8), превысоки «превысокие» (14, 5), широко «широкие» (14, 6), северна «северная» (16, 2), многи «многие» (17, 1), неизвестны «неизвестные» (17, 1), тесны «тесные» (17, 3), неведомы «неведомые» (19, 6).

К перечисленным словам примыкают формы венчанну «увенчанную» (7, 8), отчи «отцовские» (12, 8), злату «золотую» (15, 8), Рифейски «Уральские» (21, 2), беспреткновенну «беспрепятственную, свободную» (24, 8), являющиеся лексико-морфологическими архаизмами.

Остальные морфологические архаизмы, как уже говорилось, единичны. Для выигрыша лишнего слога употреблена Ломоносовым в 20-й строфе два раза старославянская по своему происхождению форма родительного падежа единственного числа имен прилагательных на -ья (-ия):

Там тучи разных птиц летают,
Что пестротой превышают
Одежду нежных (= нежной) весны;
Питаясь в рощах ароматных,
И плавая в струях приятных,
Не знают строгия (= строгой) зимы.

Заметим, что пережиточна эту форму, как и усечения, в версификационных целях использует еще Пушкин (ср.: «Когда под скипетром великого жезла», Воспоминания в Царском Селе; в стихотворении «Погасло дневное светило»: «Подруги тайные мои весны златая»; в романе «Евгений Овчинкин»: «И тайны брачныя постели» и т. д.).

Форма на -ья (-ия) давалась в «Российской грамматике» М. В. Ломоносова наравне с современной формой -ой (-ей).

Три раза (если форма *миру* в первой строке второй строфы не является старым дательным определением) мы находим в оде

окончание -у на месте современного -а в родительном падеже единственного числа имен существительных мужского рода (*миру* — 2, 1, *закону* — 19, 3 и *блеску* — 21, 9). Как известно, в XVIII—XIX веках это окончание было распространено значительно шире, нежели в настоящее время. В первых двух случаях оно вызвано к жизни потребностями стиха и выступает как средство рифмовки, ср.:

Великое светило *миру*,
Блистая с вечною высоты
На бисер, злато и *порфиру*...
Се мрачной вечности *закону*
Надежда отверзает нам.
Где нет ни правил, ни *закону*...

В третьем случае форма *блеску* употреблена как более частотная и привычная для живой разговорной речи того времени. Кстати, она нередко наблюдается в русском литературном языке и позднее, в XIX веке.

Нельзя не отметить, что во всех этих случаях использования на месте окончания -а флексии -у Ломоносов в своей литературной практике вступал в противоречие со своей же теорией «трех штилей», по которой в высоком слоге (а значит, и в оде) регламентировалось употреблять только окончание -а. Здесь же укажем, что это (если не считать полногласных вариантов *берегах* и *через* в соседних 18-й и 19-й строфах) чуть ли не единственное наблюдающееся в данном произведении несомненное отступление от канонов учения о трех штилях. Для того чтобы срифмовать слово *корабли*, поэт прибегает в первой строфе оде к старой форме предложного падежа имен существительных женского рода на -а (-я) с предшествующей мягкой согласной по *земли*, см.:

Сокровищ полны *корабли*
Держают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по *земли*.

Исходное в этом типе склонение по *земли* вместо аналогичного и более позднего на *земле*, будучи «поэтической вольностью», в силу своей архаичности и книжности хорошо вписывается в окружающий ее церковнославянский языковой контекст.

В полном соответствии с языковыми нормами высокого слога употреблены поэтом старые окончания в форме именительного падежа множественного числа неполногласия *брег* (16, 9: «И бреги наконец теряет, Сравнявшись морю шириной») и в форме родительного падежа единственного числа местоимения

она (11, 8: «Ах, если б жизнь ея продлилась»). Для Ломоносова оба эти окончания были стилистически оправданы.

Ср. употребление этой формы в романе «Евгений Онегин» Пушкина, где она играет роль поэтической вольности и привлекается им в целях рифмовки:

На крик испуганный ея
Ребят дворовая семья
Сбежалась шумно (гл. VII, стр. 16).

Наконец, в четвертой строке шестой строфы мы встречаем лексико-грамматический архаизм *Елисавет* (в несклоняемой форме языка-источника, ср. *Елисаветы* в седьмой строке второй строфы), использованный поэтом в качестве версификационного средства и обусловленный необходимостью рифмовки со словом *свет*:

Молчите, пламенные звуки,
И колебать престаньте свет;
Здесь в мире расширять науки
Изволила Елисавет.

Встречаются в разбираемом произведении и архаизмы орфоэпические. Они двойного рода — фонетические и акцентологические. И те и другие, как правило, обнаруживаются благодаря стихотворным особенностям оды: первые — в рифме, вторые — в ритме. Исключение составляет фонетический архаизм *верх*, на произношение которого с мягким *р* указывает орфография: «И се Минерва ударяет В *верьхи* Рифейски коллем...» (21, 1—2); «*Верьхи* Парнасски восстали» (10, 8).

Системная значимость фонетических и акцентологических архаизмов в оде не совсем одинакова. Подавляющее большинство фонетических архаизмов представляют собой отражение произносительных норм высокого слога и поэтому стилистически маркированы: вместе с другими фактами языка они образуют специфику одической речи¹. Архаизмами времени являются лишь мягкое *р* в слове *верх* (см. выше) и сочетание *или* в слове *источник*, рифмующемся со словом *помощник* (24, 1—3)².

Среди же акцентологических архаизмов мы наблюдаем и такие устаревшие ударения в словах, которые являются стилистическими архаизмами, однако все-таки больше таких, которые выступают как архаизмы времени, поскольку для Ломоносова «обветшалыми» еще не были. В качестве акцентологических архаизмов обоих типов следует отметить старые ударения в словах *красоты* — современное *красоты* (2, 4), *рай* — современное *рая* (2, 10), *подданство* — современное *подданство* (15, 3), *Индия* — современное *Индия* (15, 5), *знамена* — современное

¹ В стихотворной практике первой половины XIX в. такие факты чаще всего употребляются уже в качестве одной из «поэтических вольностей».

² Если перед нами точная рифма.

знамена (16, 4). *крутится* — современное *крутится* (18, 8), *наедине* — современное *наедине* (23, 9), *против* — современное *против* (24, 6).

Среди фонетических архаизмов стилистического характера можно назвать прежде всего произношение под ударением перед твердыми согласными старого звука *е* (вместо звука *о*, как это давно уже было в живой разговорной речи). Церковнославянское, книжное произношение старого *е* без перехода в *о* под ударением перед твердыми согласными наблюдается в оде несколько раз. Во всех случаях оно может привести к неправильному чтению соответствующих мест анализируемого произведения и должно поэтому быть отмечено специально. Это произношение *вознес* (а не *вознёс*), *восхищенна* (а не *восхищённа*), *живет* (а не *живёт*), *ободренны* (а не *ободрённы*) и *дерзнет* (а не *дерзнёт*) в строфах 6, 7, 13, 22 и 24:

В безмолвии внимай, вселенна:
Се хочет лира *восхищенна*
Гласить велики имена (6, 8 — 10);

Сквозь все препятства он *вознес*
Главу, победами венчанну,
Россию, грубостью полранну,
С собой возвысил до небес (7, 7 — 10);

Великой похвалы достоин,
Когда число своих *побед*
Сравнить сраженьям может воин
И в поле весь свой век *живет* (13, 1 — 4);

О, ваши дни *благословенны!*
Дерзайте ныне *ободренны*... (22, 5 — 6);

Тебе, о милости источник,
О ангел мирных наших лет!
Всевышний на того помощник,
Кто гордостью своей *дерзнет*... (24, 1 — 4)

С *е*, а не с *о* произносились, очевидно, Ломоносовым также слова *укрепленна*, *окруженна* (8, 5 — 6) и *течет*, *цветет* (14, 7 — 10): такое произношение соблюдалось в соответствии с орфоэпическими нормами «высокого штиля» очень строго.

С соблюдением Ломоносовым произносительных канонів высокого слога связано наличие в оде и еще одного фонетического архаизма — произношения не взрывного, а фриктивного звука *г*. О таком произношении звука *г* свидетельствует рифмовка слов, «заканчивающихся» этим звуком со словами на *х*, а не на *к*. Один случай такой рифмовки в анализируемом тексте есть:

В полях кровавых Марс страшился,
Свой меч в Петровых зря руках,
И с трепетом Нептун чудился,
Взирая на российский флаг (8, 1 — 4).

Подобная рифмовка наблюдается, между прочим, и в стихотворных произведениях нашей эпохи, однако в них она является в подавляющем большинстве случаев «родным пятном» диалектного (а именно южнорусского) произношения звука *а* соответствующими поэтами.

Помимо разобранных архаизмов, в своей устарелости замеченных словом, имеются в оде и отдельные архаизмы сверхсловного характера — фразеологические и морфолого-синтаксические (ср.: *Своими положил судьбами* — решил (7, 3); *Завистливым отторжен роком* — умер (10, 5); *Сравнившись морю шириной* — сравнившись шириной с морем (16, 10); *дневного светила* — солнца¹ (21, 9); *Каких зовет от стран чужих* — которых зовет из чужих стран (22, 4); *Кто гордостью своей дерзнет* — кто в силу своей гордости захочет (24, 4); *Против тебя восстать войною* — воевать против тебя (24, 6).

Однако их немного, все они в своей семантике ясны, и из них мы останавливаться не будем.

В заключение приведем лишь три перифразы, которые могут быть непонятными: *Человека, каков не слыхан был от века* (7, 5 — 6) — Петра I; *Колумб российский* (19, 8) — Беринг; *И се Минерва ударяет В верьхи Рифейски копием* (21, 1 — 2) — поэт говорит о том, что с помощью науки (Минерва — богиня мудрости у римлян) Урал (верьхи Рифейски) раскроет свои подземные богатства.

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!
Вокруг тебя цветы пестреют,
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли.

Великое светило миру,
Блистая с вечной высоты
На бисер, злато и порфиру,
На все земные красоты,
Во все страны свой взор возводит,
Но краше в свете не находит
Елисаветы и тебя.
Ты кроме той всего превыше;
Душа ее зephyра тише,
И зрак прекраснее рай!

¹ Ср. у Пушкина: «Погасло дневное светило; На море синее вечерний пал туман...» (1820 г.).

Когда на трон она вступила,
Как вышний подал ей венец,
Тебя в Россию возвратила,
Войне поставила конец;
Тебя приязн обლობила:
Мне полно тех побед, сказала,
Для коней крови льется ток.
Я россов счастьем услаждаюсь,
Я их спокойствием не меняюсь
На целый запад и восток.

Божественным устам приличен,
Монархиня, сей кроткий глас:
О коль достойно возвеличен
Сей день и тот блаженный час,
Когда от радостной премены
Петровы возвышались стены
До звезд плескание и клик!
Когда ты крест несла рукою
И на престол взвела с собою
Доброт твоих прекрасный лик!

Чтоб слову с оными сравниться,
Достаток силы нашей мал;
Но мы не можем удержаться
От пения твоих похвал.
Твои щедроты ободряют
Наш дух и к бегу устремляют,
Как в понт пловца способный ветр
Чрез яры волны порывает;
Он брег с весельем оставляет;
Летит корма меж водных недр.

Молчите, пламенные звуки,
И колебать престаньте свет;
Здесь в мире расширять науки
Изволила Елисавет.
Вы, паглы вихри, не дерзайте
Реветь, но кротко разглашайте
Прекрасны наши времена.
В безмолвии внимай, вселенная;
Се хочет лира восхищения
Гласить велики имена.

Ужасный чудными делами
Зиждитель мира искони
Своими положил судьбами
Себя прославить в наши дни;
Послал в Россию Человека,
Каков неслыхан был от века.
Сквозь все препятства он вознес
Главу, поблдами венчанну,
Россию, грубостью поправну,
С собою возвысил до небес.

В полях кровавых Марс страшился,
Свой меч в Петровых зря руках,
И с трепетом Нептун чудился,
Взирая на российский флаг.
В степях внезапно укрепленна
И зданиями окруженна,

Сомненная Невя рекла:
«Или я ныне позабылась,
И с одного пути склонилась,
Которым прежде я текла?»

Тогда божественны науки,
Чрез горы, реки и моря
В Россию простирали руки,
К сему монарху говоря:
«Мы с крайним тщанием готовы
Подать в российском роде новы
Чистейшего ума плоды».
Монарх к себе их призывает.
Уже Россия ожидает
Полезны видеть их труды.

Но ах! жестокая судьбина!
Бессмертия достойный муж,
Блаженства нашего причина,
К неспой скорби наших душ
Завистливым отторжен роком,
Нас в плаче погрузил глубоко!
Впусив рыданий наших слух,
Верхи Парнаски восстепали,
И музы воплем провождали
В небесну дверь пресветлый дух.

В толикой праведной печали
Сомненный их смущался путь:
И токмо шествуя желали
На гроб и на дела взглянуть.
Но кроткая Екатерина,
Отрада по Петре единая,
Приемлет щедрой их рукой.
Ах, если б жизнь ее продлилась,
Давно б Секвана постыдилась
С своим искусством пред Невой!

Какая светлость окружает
В толикой горести Парнас?
О коль согласно там бряцает
Приятных струн сладчайший глас!
Все холмы покрывают лики;
В долинах раздаются клики;
Великая Петрова дочь
Щедроты отчи превышает,
Довольство муз усугубляет
И к счастью отверзает дверь.

Великой похвалы достоин,
Когда число своих побед
Сравнить сраженьям может воин
И в поле весь свой век живет;
Но ратники, ему подвластные,
Всегда хвалы его причастны,
И шум в полках со всех сторон
Звучащу славу заглушает,
И грому труб ся мешает
Плачевный побежденных стон.

Сия тебе единой слава,
Монархия, принадлежит.
Пространная твоя держава
О как тебе благодарит!
Воззри на горы превысоки,
Воззри в поля свои широки,
Где Волга, Днепр, где Обь течет;
Богатство, в оных потаенно,
Наукой будет откровенно,
Что щедроты твоей цветет.

Толикое земель пространство
Когда всевышний поручил
Тебе в счастливое подданство,
Тогда сокровища открыл,
Какими хвалится Индия;
Но требует к тому Россия
Искусством утвержденных рук.
Сие злату очистит жилу;
Почувствуют и камни силу
Тобой восстановленных наук.

Хотя всегдашними снегами
Покрывается северная страна,
Где мерзлыми борея крылами
Твоя взвевает знамена;
Но бог меж льдыстыми горами
Велик своими чудесами:
Там Лена чистой быстринной,
Как Нил, народы напоет
И брега наконец теряет,
Сравнявшись морю шириной.

Коль многи смертным неизвестны
Творит натура чудеса,
Где густотой животным тесны
Стоят глубокие леса,
Где в роскоши прохладных теней
На пастве скачущих еленей
Ловящих крик не разгонял;
Охотник где не метил луком;
Скирным земледелец стуком
Поющих птиц не устрашал.

Широкое открыто поле,
Где музам путь свой простирает!
Твоей великодушной воле
Что можем за сие воздать?
Мы дар твой до небес прославим
И апак щедрот твоих поставим,
Где солнца исход и где Амур
В зеленых берегах крутится,
Желая наки возвратиться
В твою державу от Манжур.

Се мрачной печности запону
Надежда отверзает нам!
Где нет ни правил, ни закону,
Премудрость тамо зиждет храм;
Нележество пред ней бледнеет.
Там влажный флота путь белсет,

И море тшится уступить;
Колумб российский через воды
Спешит в неведомы народы
Твои щедроты возвестить.

Там тьмою островов посеян,
Реке подобен Океан;
Небесной синевой одет,
Павлина посямляет вран.
Там тучи разных птиц летают,
Что пестроюю превышают
Одежду нежных весны;
Питаюсь в рощах ароматных
И плаваю в струях приятных,
Не знают строгия зимы.

И се Минерва ударяет
В верьхи Рифейски копием;
Сребро и золото истекает
Во всем наследии твоим.
Плутои в расселинах мятется,
Что россам в руки предается
Драгой его металл из гор,
Которой там натура скрыла;
От блеску дневного свистила
Он мрачный отвращает взор

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,
О, наши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободрены
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастной случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде,
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде.

Тебе, о милости источник,
О ангел мирных наших лет!
Всевышний на того помощник,
Кто гордостью своей дерзнет,
Завидя нашему покою,
Против тебя восстать войною;
Тебя злжидитель сохранит
Во всех путях беспрепятковенну
И жизнь твою благословенну
С числом щедрот твоих сравнит.

ОДА «ВОЛЬНОСТЬ» А. Н. РАДИЩЕВА

Александр Николаевич Радищев (1749—1802) — один из самых замечательных представителей русского народа. В статье «О национальной гордости великороссов» (1914 г.) В. И. Ленин, отмечая, что великорусская нация «доказала, что она способна дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и социализм»¹, среди тех, кем мы законно гордимся, прежде всего называет Радищева. И действительно, именно он был первым, кто еще в конце XVIII века с открытым забралом выступил против царизма и крепостного права, против произвола и насилия власти, за полную свободу народа, республику и демократию. Именно он был первым в славной плеяде русских революционеров и гуманистов. Именно с его именем связано начало освободительного движения в России.

Заслуги выдающегося общественного деятеля, философа и писателя высоко ценили и глубоко чттили все его идейные потомки, начиная с декабристов и Пушкина. Последний в первоначальном варианте стихотворения «Я памятник себе воздвиг перукотворный...», в частности, писал:

И долго буду тем любезен я народу,
Что звуки новые для песен я обрел,
Что вслед Радищеву восславил я свободу
И милосердие воспел.

Понимание большого значения своей революционной деятельности вольнолюбивого первопроходца было ясно и самому А. Н. Радищеву, который в оде «Вольность» вкладывал в уста «младого, незнакомого племени» такие пророческие слова о себе:

Но нет! где рок судил родиться,
Да будет там и дням предел;
Да хладный прах мой осенится
Величеством, что днес я шел;
Да юноша, взалкавший славы,
Пришел на гроб мой обветшалый.
Дабы со чувством вещал:
«Под игом власти, сей рожденный,
Пося оковы позлащенные,
Нам вольность первый прорицал» (стр. 43)².

Названная ода, которую он закончил в 1783 году, была первым революционным стихотворением в русской литературе.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 108.

² Ода печатается по тексту издания: Радищев А. Н. Стихотворения. М., 1953 (Б-ка поэта. Малая серия), где опубликован исправленный текст оды, данный в соответствии с последней волей автора и составе пятидесяти, а не пятидесяти четырех строк.

Этим своим содержанием она резко отличалась от всех своих предшественниц, написанных Ломоносовым, Державиным, Су-мароковым, Костровым и др.

Прославляя Ломоносова в «Слове о Ломоносове» (а оно выступает в «Путешествии из Петербурга в Москву» как великого ученого и поэта, А. Н. Радищев вместе с тем прямо и горячо порицает его за казенное словословие: «Не завидую тебе, что, следуя общему обычаю ласкати царям, нередко недостойным не токмо похвалы, стройным гласом воспевай, но ниже гудочного бряцания¹, ты льстил похвалою в стихах Елисавете»²).

«Чуждый рабоблестования» даже в том, что может возбуждать его благоговение, как писал о себе сам А. Н. Радищев³, он создал принципиально новую оду — оду человеческой свободе, борьбе за счастье, оду народной революции.

Ода «Вольность» предстает перед нами как целостная философская и политическая концепция революционера, строгая и в то же время страстная и поэтическая.

Своей железной логикой и высоким пафосом выражения она зовет на борьбу с деспотизмом и произволом, вдохновляет на благородное служение обществу, рождает чувства гуманизма, человеческого достоинства и независимости.

Именно поэтому эта ода привлекла Екатерину II в бешеную ярость: «Ода, — писала она, — совершенно явно и ясно бунтовская, где царям грозит плаху. Кромвелев пример приведен с похвалою»⁴. Секретарь императрицы А. В. Храповицкий в своем дневнике отмечал: «Говорено о книге «Путешествие от Петербурга до Москвы»... Открывается подозрение на Р... Сказывать изволили, что он бунтовщик, хуже Пугачева»⁵.

Каково же конкретное содержание оды «Вольность», которая в сокращенном и комментированном виде образует смысловую основу главы «Гверь» важнейшего и наиболее известного произведения А. Н. Радищева — «Путешествие из Петербурга в Москву»?

Приписывая великим писателем своему случайному «товарищу по трактирному обеду»⁶, она следует за интересными рассуждениями о русском стихотворстве. Последние кончаются знаменательными словами автора по поводу ее вольного названия: «За одно название отказали мне издание сих стихов. Но я

¹ Ласкати — льстить, ниже — и даже, гудочного бряцания — игры (скороходов) на гудке — народном трехструнном смычковом инструменте.

² Радищев А. Н. Избр. философские и общественно-политические произведения. М., 1952, с. 210.

³ Там же, с. 212.

⁴ Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 4-х т. М., 1907, т. 2, с. 307.

⁵ Дневник А. В. Храповицкого. 1782—1793. СПб., 1874, с. 340.

⁶ Радищев А. Н. Избр. философские и общественно-политические произведения, с. 174.

очень помню, что в Наказе о сочинении нового уложения, говоря о вольности, сказано: «Вольностью называть должно то, что все одинаковым повинуются законам». Следственно, о вольности у нас говорить вместе»¹.

Здесь обращает на себя внимание не только заключительный вывод («о вольности у нас говорить вместе»²), но и имеющее принципиальное значение сознательное изменение автором Наказа Екатерины II 1767 года, адресованного Комиссии по составлению нового Уложения, где в соответствующем параграфе говорилось совсем инос: «Вольность есть право все то делать, что законы дозволяют». Акцент автором сделан, как видим, совсем неожиданный: нужна не «свобода», дозволенная установленными самодержавием законами, а одинаково обязательное повиновение законам всех — и народа, и правительства. Ода открывается пламенным гимном свободе:

О дар небес благословенный,
Источник всех великих дел;
О вольность, вольность, дар бесценный!
Позволь, чтоб раб тебя воспел.

Однако вольности народа в целом и отдельной личности в частности не существует. Вместо справедливых законов, которые диктует «общая власть в народе», которой «...общество во всем послушно, Повсюду с ней единодушно», когда «Для пользы общей нет препон»³, Во власти всех своей зрю долю, Свою творю, творя всех волю» (стр. 3), люди вынуждены подчиняться законам, созданным «священным и политическим суевением»⁴, церковью и самодержавием, совместно и нагло попирающими священные права человека:

Воззрим мы в области обширны,
Где тусклый трон стоит рабства.
Градские власти там все мирны,
В царе зря образ божества.
Власть царска веру охраняет,
Власть царску всра утверждает;
Союзно общество гнетут:
Одно сковать рассудок тщится,
Другое волю стерть стремится;
«На пользу общую», — рекут⁵ (стр. 9).

¹ Радищев А. Н. Избр. философские и общественно-политические произведения, с. 176.

² Вместе — уместно, можно.

³ Препона — препятствие.

⁴ Радищев А. Н. Избр. философские и общественно-политические произведения, с. 179.

⁵ Где тусклый трон стоит рабства — где процветает рабство; градские — городские; союзно — совместно; гнетут — угнетают; тщится — старается; стерть — стереть.

Это закономерно приводит к застою в общественном развитии:

Покая рабского под сенью
Плодов златых не возрастет;
Где всё ума претит стремленье,
Великость там не прозябнет.
Там нивы запустеют тучны...
Блестящий меч померкнет славы,
Минервин храм стал обветшалый!... (стр. 10).

Верховная власть «в народе зрит лишь подлую тварь», существование которой полностью зависит от произвола царя: «Где я смеюсь, там все смеется; Нахмурюсь грозно, все смятется»². Живешь тогда, велю колы жить» (стр. 11).

Все это значит, что народ имеет полное право вернуть себе (даже силой!) толким обманом и грубым насилием отнятое у него вольность и счастье. И хотя пока «мы внимаем хладнокровно» (стр. 12), как самодержавие «отравляет дни веселья и утех»³, а «Вокруг престола все надменно Стоят коленопреклоненно» (стр. 12), и хотя «не пришла еще година»⁴ (стр. 48), «мститель грядет, прорывая вольность...»⁵. Народ поднимет восстание, свергнет «мучителя венчанна» (стр. 13) и по заслугам накажет:

Возникнет рать повсюду бранна,
Надежда всех вооружит;
В крови мучителя венчанна
Омыть свой стыд уж всяк спешит...
Ликуйте, склепанны⁶ народы!
Се право мщенье природы
На плаху возвел царя (стр. 13).

А. Н. Радищев безоговорочно и полностью разделяет такие действия народа, поскольку тот будет тем самым защищать свою волю, восстанавливать поправные самодержавием зако-

¹ Покая рабского под сенью Плодов златых не возрастет — в рабстве ничего хорошего не родится (буквально: под сенью рабского покоя золотые плоды не вырастут); сень — тень, защита; претит — мешает; прозябнет — произрастает; Великость там не прозябнет — гений там не появится; Блестящий меч померкнет славы — забудутся блестящие военные победы; Минервин храм стал обветшалый — науки и искусства в упадке (буквально: храм Минервы — богини науки и искусства — обветшал).

² Все смятется — все боится, впадают в панику.

³ Радищев А. Н. Избр. философские и общественно-политические произведения, с. 180.

⁴ Не пришла еще година — время еще не пришло.

⁵ Радищев А. Н. Там же (см. сноску 3).

⁶ Склепанны — закованные в кандалы.

ны. Гневное обвинение народа в адрес стоящего у кормила власти:

Преступник¹ власти, мною данной!
Вешай, злодей, мною венчаный,
Против меня восстать как смел? (стр. 14);
Тебя облек я во порфиру
Равенство в обществе блюсти... (стр. 15);
Но ты, забыв мне клятву данну,
Забыв, что я избрал тебя
Себе в утеху быть венчанну,
Возмнил, что ты господь² — не я... (стр. 18);
Злодей, злодеев всех лютейший!..
Единой смерти за то мало —
Умри! умри же ты стократ! (стр. 21)

Великий и зыждительный дух свободы (стр. 24), утверждает далее поэт, приведет к рождению нового общества, в котором человек достигнет «вершин блаженства» (стр. 29). В этом обществе справедливости и равенства «живит, родит и созидает» дух вольности, «нетрепетно с ним разум мыслит» (стр. 25), «себе всяк сеет, себе жнет» (стр. 27), брак надежен, так как он по любви, а не по принуждению (стр. 28), «труды — веселье, пот — роса» (стр. 29) и т. д.

Достигнутую победу надо будет ревностно охранять. Вспомнивая о том, как «власть в руке своей имея», Кромвель «твердь свободы сокрушил» (стр. 22), что «народы мнили — правят сами, но Август выю³ им давил» (стр. 37), А. Н. Радищев призывает народ к бдительности:

Не забывай ни на минуту,
Что крепость сил в немощность люту,
Что свет во тьму льзя⁴ претворить (стр. 41).

В заключение А. Н. Радищев, исторически оценивая современную ему действительность, говорит, что время вольности, общества братства и равенства еще далеко:

Но не пришла еще година⁵,
Не совершились судьбы;
Вдали, вдали еще кончина,
Когда нессякнут все беды... (стр. 48)

И тем не менее «я зрю сквозь целое столетье!.. желанная пора придет» (стр. 49), и это будет «день, избраннейший всех дней» (стр. 49).

¹ Преступник — нарушитель, отступник.

² Господь — господин.

³ Выя — шея.

⁴ Льзя — можно.

⁵ Година — время. Подробнее о слове година см. с. 46—48.

Путь к этому дорогому дню свободы долг, претворение тьмы рабства в свет вольности трудно¹, но оно неизбежно осуществится, «Да Брут и Тель еще проснутся» (стр. 1), грозное засверкает меч революции (стр. 13), и тогда настанет счастливое время: «На крыльях разума взлетая, Дух бодр и тверд возможен вся»² (стр. 33).

Воспевая человеческую вольность и призывая к революционной борьбе с самодержавием за справедливое государство свободных и равных, А. Н. Радищев в «плане содержания» коренным образом отступал тем самым от Ломоносова и других одописцев XVIII века. В то же время в «плане выражения» он как бы полностью следует за сложившейся до него стихотворной традицией. Свои новые, вольнолюбивые взгляды воплощаются им — как это обычно бывает в силу исторической преемственности развития поэтического языка — по-старому, в одических стихах. Такой сплав новой общественно-политической семантики и старой одической формы закономерно привел к рождению в конце XVIII века того особого стихотворного явления, каким является русская гражданская поэзия. А. Н. Радищев по праву может быть назван ее творцом. Его ода «Вольность» выступает как первенец и образец всех тех гражданственных, «вольных» стихов, которые мы затем находим у Пушкина и поэтов-декабристов. Радищева как непосредственного предшественника их в этой области называет сам Пушкин (см. начало очерка). Об этом воочию свидетельствует и их речевая практика³.

Полное революционного пафоса стихотворение «Вольность» А. Н. Радищева — в силу своей жанровой принадлежности в оде — написано, как и полагается, в точном соответствии с «теорией трех штилей» настоящим «высоким слогом»: торжественным и патетическим, с большим количеством разнообразных славенских слов и оборотов, с широким использованием слов-символов, мифологических образов и аллегорий, с частым

¹ Здесь следует отметить допускаемую и осуществленную А. Н. Радищевым прямую связь поэтической звукописи с выражаемым содержанием. В примечаниях к первой строфе оды автор говорит, что стих «во свет рабства тьму претвори» обвиняли за то, что «он очень тут и труден на изречение ради частого повторения буквы т и ради сонития частого согласных букв, «бства тьму претви» — на десять согласных три гласных, а на русском языке только же можно писать сладостно, как и на итальянском... Согласные, хотя ныне почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия» (Радищев А. Н. Избр. философские и общественно-политические произведения, с. 177).

² Вся — здесь старый внимательный падеж множественного числа от *вс*.

³ Ср. об этом у В. В. Виноградова (Стиль Пушкина, с. 198—199): «Переход к гражданской патетике, естественно, возрождает в стиле Пушкина фразеологические формы и образы революционно-одического стиля, восходящего к Радищеву, однако в ином, более конституционном, «законно-свободном» истолковании». См. также: Винокур Г. О. Избр. работы по русскому языку, с. 382—385.

применением поэтических вольностей, которые влекли за собой включение в текст архаического произношения, устаревших морфологических форм и синтаксических конструкций.

Указанные лингвистические особенности разбираемой оды поэтому в целом ряде случаев совершенно чужды современному поэтическому языку и, естественно, требуют соответственного комментария. Однако все они (исключая, пожалуй, лишь случаи употребления бессуффиксных причастий типа *седяй*) во многом характерны и для соответствующих произведений поэтов-декабристов и Пушкина (включая тридцатые годы!).

Кроме того, «славенские речения», поэтические вольности и прочие художественно-выразительные атрибуты одического слога образуют стихотворную «канву», по которой могут идти самые различные «узоры», не только у А. Н. Радищева, но у всех других поэтов, писавших оды (даже у тех, у которых «высокость» уступает место «сладостности»¹).

Внимательное чтение произведений А. Н. Радищева заставляет полностью согласиться с выводом Г. О. Винокура, что «Радищев был очень склонен к высокому книжному стилю языка, превосходя в этом отношении многих своих современников»².

И все же анализ «плана выражения» радищевской «Вольности» показывает, что — несмотря на стилистические привязанности писателя и прошедшие два столетия со времени создания оды (1783 г.) — большую часть ее языковой материи составляют факты, и ныне принадлежащие функционирующей системе русского литературного языка в его письменной разновидности (особенно в рамках поэтической речи, наблюдающейся в текстах аналогичной — высокой и гражданской тематики).

Не разбирая то, что не только имеется в «Вольности» А. Н. Радищева, но и продолжает жить в нашем языке и сейчас, остановимся далее на тех языковых особенностях, которые являются уже устаревшими, постоянно помня при этом, что все они (если не стали архаизмами позже) были обусловлены в оде жанром и традицией, но отнюдь не недостатками художественного мастерства или незнанием автором живого русского слова³.

Поэт создавал свое замечательное произведение по всем правилам и канонам одического классицизма Ломоносова, сознательно используя при этом почти весь большой и разнообразный арсенал языковых средств «высокости» (в том числе и поэтических вольностей, которые, выполняя ту или иную верси-

¹ См.: Винокур Г. О. Указ. соч., с. 338.

² Там же, с. 159.

³ Живое русское слово свободно и ярко используется А. Н. Радищевым как основа «простого слога» во многих повествовательных местах «Путешествия из Петербурга в Москву».

фикационную задачу, одновременно «могли осознаваться как специфические приметы украшенного языка»¹.

Рассмотрим с этой точки зрения оду — от отступлений в орфоэпии и грамматике до специфических черт лексики и фразеологии. Это даст (хотя и не будет исчерпывающим комментарием) вполне достаточное представление об основных чертах ее языковой архаики с точки зрения нашего языкового сознания и современной поэтической практики.

В орфоэпическом плане останавливает внимание встречающееся в оде четыре раза произношение *е* как *е*, а не *о* в словах *изобрел* (стр. 8), *бесслезна* (стр. 16), *полет* (стр. 44), *падет* (стр. 46), соответственно рифмующихся с *велел*, *полезно*, *нет* и *свет*.

Несколько больше акцентологических архаизмов: *рабстад* (стр. 1), *бедам* (стр. 4), *брюню* (стр. 8), *против* (стр. 14), *равенство*, (стр. 15), *дабы*, *наёмник* (стр. 16), *дойдут* (стр. 29), *опытностью* (стр. 32), *граждан* (стр. 34), *крутятся* (стр. 35), *римлян* (стр. 36), *явисься* (стр. 44), *судьбы* (винительный падеж множественного числа), *беды* (именительный падеж множественного числа (стр. 48)). Однако и они наблюдаются sporadически, постоянно.

Среди устаревших фактов языка, выполняющих роль поэтических вольностей и высокой экспрессии, следует указать также немногочисленные случаи девокализации и вокализации, т. е. употребления слов без гласного или, напротив, с гласным звуком там, где в современной русской речи приняты формы «обратные». Имеются в виду слова *вкруг* (стр. 6) вместо *вокруг*, *восток* (стр. 27) вместо *восток*, *брег*, *непла* (стр. 42) вместо *берег*, *непел* (ср. *непла*), *вспрянув* (стр. 26) вместо *вспрянув*, *со треском* (стр. 14), *во порфиру* (стр. 15), *в едино* (стр. 21) вместо *воедино*, *со вечностью* (стр. 39) вместо *с вечностью*, *соплетенный* (стр. 33) вместо *сплетенный*, *в взор* (стр. 35) вместо *во взор*, *во храм* (стр. 31) вместо *в храм* и т. п. Особо надо отметить примыкающую по своей высоте и версификационной значимости форму *приидет* без характерной для современного языка аппликации приставки *при-* и корня *-и-*² — *придет*; *Придет* вождельно время (стр. 49).

Значительно более многочисленными оказываются в оде старые морфологические формы. Среди них особенно следует выделить форму аориста: *превзыде* (*Превзыде* зло твою главу, стр. 21); три случая бессуффиксальных причастий: *седая* (стр. 1), *судяй* (стр. 5), *взалакый* (стр. 43); две формы родительного падежа прилагательных женского рода на *-ья* (вместо

¹ См.: Винокур Г. О. Указ. соч., с. 338.

² Об этом явлении см. книги: Шанский Н. М. В мире слов. 2-е изд. М., 1978, с. 20, 21, 23—30; Шанский Н. М. Очерки по русскому словообразованию. М., 1968, с. 235—244.

современной формы с *-ой*: В середине зланных долины (стр. 4), Гнушайся жертвенныя тли (стр. 6)¹; архаические формы: *на камени* (вместо *на камне*); И, сев на камени ехидны (стр. 35), *к словеси* (вместо *к слову*); И стражу к словеси приставит² (стр. 48), *на земли* (вместо *на земле*); Он образ божий на земли (стр. 6), а также несколько инфинитивов с безударным *-ти*: *награждати*, *предупреждати*, *хранити* (стр. 15).

Если перечисленные только что морфологические формы для эпохи А. Н. Радищева были устаревшими и поэтому или несли с собой стилистическую окраску «высокости», или выступали как факты поэтических вольностей, то формы типа *лицы* (стр. 6), *правы* (стр. 18), также отмечаемые в оде, отражают уже влияние «простонародной» морфологии и никаких художественно-выразительных коннотаций не содержат.

Заметим, что они постоянно наблюдаются и у Пушкина (ср. в «Евгении Онегине»: «Мелькали селы; здесь и там Стада бродили по лугам» (гл. II, стр. 1); «Иль длинной сказки вздор живой, Иль письма деви молодой» (гл. VIII, стр. 36); «И за столом у них гостям Носили блюда по чинам» (гл. II, стр. 35).

Что касается форм типа *любозию*, *ветвию*, *властию*, то в стихотворной речи они встречаются и сейчас.

Самую большую группу архаических форм образуют в «Вольности» усеченные прилагательные и причастия, которые играли у А. Н. Радищева, как, между прочим, и у его предшественников и писавших позже, роль версификационного варианта полных. Это отмечает, в частности, академическая «Русская грамматика» (2-е изд. М., 1909, с. 87): «Стихотворцы нередко употребляют усеченные имена вместо полных». В качестве примеров можно привести *обща* (стр. 3), *нежны* (стр. 4), *царска* (стр. 9), *тучны* (стр. 10), *подлу* (стр. 11), *медны* (стр. 17), *неведомы* (стр. 24), *громки* (стр. 31), *тревожны* (стр. 37), *истеку* (стр. 45), *животны* (стр. 46), *вожделено* (стр. 49) и т. п.

Из иных грамматических «упиализмов», современному языку не известных, можно отметить старую форму деепричастия *пришед* (вместо *придя*): *Пришед* на гроб мой обветшалый (стр. 43). Впрочем, она, как почти все остальное, характерна еще и для художественной речи А. С. Пушкина. Ср. в «Евгении Онегине»: *Ушед* от их мятежной власти (гл. II, стр. 17).

Наконец, говоря уже о синтаксисе, нельзя пройти мимо целого ряда случаев совершенно не свойственной современному русскому поэтическому языку инверсии и дистанционного употребления слов, выступающих в настоящее время только в качестве контактных членов синтагмы, «вплоть до отделения

¹ Гнушайся жертвенныя тли — гнушайся взятки.

² И стражу к словеси приставит — и установит цензуру.

предлога от управляемого им слова»¹. В конце XVIII века такого рода факты были для «высокого штиля» нормой и «даже, как можно подумать, а были обусловлены стилистически»².

Приведем несколько примеров: *Во свет рабства тьму преврати* (стр. 1) — преврати тьму рабства в свет; *Блестящий меч померкнет славы* (стр. 10) — померкнет блестящий меч; *И нощи се завесу лживой* (стр. 14) — и вот покров лживой ночи; *Рождается насытн власти Алчба* (стр. 34) — рождается ненасытная жажда власти и т. п.

Естественно, что особенно много специфического отмечается в словаре «Вольности». Несмотря на подавляющее большинство слов, хорошо известных и свободно функционирующих сейчас, в оде мы находим также и такие лексические единицы, которые ныне находятся уже «за порогом» словарного ядра современного русского литературного языка и рядовым его носителям не знакомы. Это слова, почти исключительно входящие в «закрепленный круг лексических средств церковнославянского происхождения или колорита, в различных вариациях и пропорциях постоянно употреблявшихся в произведениях высокой поэзии разных писателей»³ (однако не только конца XVIII века, но также его середины и первой трети последующего). Их мы найдем и у М. В. Ломоносова, и у Пушкина, Рыльева, Кюхельбекера и др. Названные слова для упомянутых писателей (и, конечно, для Радищева) являются в основной массе архаизмами стилистическими, архаизмов времени в разбираемом поэтическом тексте очень немногие.

Приведем далее наиболее характерные из таких лексических архаизмов, в порядке их возрастающей языковой трудности: сначала лексико-фонетические, затем лексико-словообразовательные и, наконец, собственно лексические⁴:

древо — дерево, *чуждый* — чужой, *глас* — голос, *середина* — середина, *пред* — перед, *стрезет* — стережет, *глава* — голова, *златая* — золотая, *бразды* — борозды, *злато* — золото, *чрез* — через, *градские* — городские, *град* — город, *брежет* — бережет, *длани* — ладони, *брег* — берег, *хладный* — холодный, *драгое* — дорогое, *глад* — голод; *оливная* — оливковая, *прещенье* — запрещение, *досязает* — досаждает, *стерть* — стереть, *един* — один, *нощ* — ночь, *прой* — герой, *Невтон* — Ньютон, *зерцало* — зеркало, *ярем* — ярмо, *исшел* — вышел, *дол* — долина, *опор* — опора, *супружний* —

¹ Винокур Г. О. Указ. соч., с. 148.

² Там же.

³ Там же, с. 144.

⁴ Об архаизмах и их разновидностях см.: Шанский Н. М., Иванов В. В. Современный русский язык. М., 1981, ч. 1, с. 59—63, а подробнее в статье: Шанский Н. М. Устаревшие слова в русском языке. — Рус. яз. в школе, 1984, № 3.

супружеский, *внезапу* — внезапно, *ползкий* — ползучий, *спокойство* — спокойствие; *пастыр* — пастух, *тройка* — тройная, *глася* — провозглашая, *святотать* — святотатец, *споконть* — успокоить, *воздать* — вести, водить, *свирепство* — свирепость, *убивство* — убийство, *бодрственно* — бодро, *лжа* — ложь, *ширить* — расширить, *величество* — величие, *дружество* — дружба, *восхотеть* — захотеть, *вострубить* — затрубить, *возмочь* — смочь; *зрю* — вижу, *крини* — цветы, *десную* — справа, *ошую* — слева, *се* — вот, *зеницы* — глаза, *сей* — этот, *тищиться* — стараться, *прозябет* — произрастет, *чело* — лоб, *грядет* — идет, *склепаны* — закованные в кандалы, *орание* — пахота, *кой* — который, *паки* — снова, *стеся* — дорога, *алчба* — жажда, *паче* — больше, *выя* — шея, *днесь* — сегодня, *чресла* — бедра, *зизждитель* — создатель, *ладья* — судно, лодка, *рок* — судьба, *кормило* — руль, *словутая* — известная, прославленная, *рубище* — одежда, *союзно* — совместно, *сень* — тень, покров, *рек* — сказал, *рать* — войско, *препоны* — препятствия, *числит* — считает, *чуждоутробные* — чужие, *торжество* — праздник, *держава* — страна, государство, *пламенник* — факел, *мнили* — думали, *хлябь* — бездна, *разверстая* — открытая, *льзя* — можно и др.

Сравнительно небольшую группу архаизмов составляют в «Вольности» А. Н. Радищева архаизмы семантические, требующие к себе — в силу возможных коммуникативных недоразумений у современного читателя — особого внимания. Заметим, что и они несколько не более трудные и «коварные», нежели, например, у Пушкина.

Приведем (с соответствующим переводом на современный язык¹) те, знание которых для адекватного понимания оды совершенно обязательно: *пламенная (надпись)* (стр. 4) — огненная, сделанная огнем; *мзда* (стр. 6) — награда; *призраки* (стр. 7) — мечты, грезы; *великость* (стр. 10) — великие люди, таланты; *живот* (стр. 11) — жизнь; *подлая тварь* (стр. 12) — чернь; *протечет* (стр. 13) — пройдет, распространится; *бранная рать* (стр. 13) — военная; *истукан* (стр. 14) — кумир; *устройство* (стр. 15) — закон; *натуга* (стр. 19) — сила, труд; *наглость* — наглени; *брань* (стр. 20) — война; *вождь* (стр. 26) — вожатый, пастух; *господня (воля)* (стр. 27) — господская; *господь* (стр. 28) — господин; *горячность* (стр. 29) — любовь; *алчная десятина* (стр. 29) — ненасытный налог²; *лики* (стр. 31) — толпы; *отменность* (стр. 32) — заслуги; *поносное (светило)* (стр. 35) — движущееся (солнце); *вечный* (стр. 41) —

¹ Указываются только значения, свойственные словам в данном контексте.

² Совершенно неверно толкуется это слово («в данном случае — милостыня, подаяние») Л. Б. Световым, См.: Радищев А. Н. Избр. философские и общественно-политические произведения, с. 655.

бог; *мета* (стр. 42) — цель; *животны (семена)* (стр. 46) — живущие.

Если переходить к сверхсловным явлениям одического слога, то здесь мы должны отметить прежде всего различные перифразы, в том или ином виде продолжавшие иногда свою жизнь и в высокой поэзии XIX века, а в определенной мере полнотой не сдавшие своих позиций (как и некоторые разобранные ранее лексические факты) даже сейчас. Как правило, описательные обороты оды просты и понятны:

природы чад (стр. 8) — людей; *покой рабского под сенью* (стр. 10) — в рабстве; *тебя облек я во порфиру* (стр. 15) — тебя поставил я у кормила власти; *медны громады* — пушки; *металл блестящий* (стр. 17) — золото; *в отличность знак изобретенный* (стр. 20) — знак отличия, орден, медаль; *чрез поле влажно* — через океан; *светило дневно* (стр. 24) — солнце; *дух свободы* (стр. 25) — свобода; *словутая страна* (стр. 42) — известная, знаменитая страна, здесь США; *и стражу к словеси приставит* (стр. 48) — и введет цензуру и др.

Определенную заминку могут вызвать, пожалуй, лишь перифразы *Двулична бога храм закрылся* (стр. 31) — наступил мир (по обычаю римлян храм двуликого Януса во время войны открывался, а в мирное время закрывался) и *Минервин храм стал обветшалый* (стр. 10) — наука и искусство в запустении, поскольку они требуют воскрешения в памяти фактов античности.

В целом, как уже говорилось, «непосредственно составляющие» «план выражения» оды хорошо известны нам и понятны. Высокий стиль А. Н. Радищева торжествен и волнителен. Патетика «гражданского витийства» поэта строится им на очень выразительном и коннотативно однородном языковом материале, при этом чувственное органически сливается с рациональным. Стихотворные строки строги и просты, изложение логично и лаконично. Некоторые предложения выступают как истые афоризмы, ср.: *Закон мой — воля есть моя* (стр. 2), *Для пользы общей нет препон* (стр. 3), *Труды — веселье, пот — рога* (стр. 29), *Народы мнили — правят сами, Но Август выю их давил* (стр. 37) и т. д.

В то же время язык «Вольности» предстает перед нами страстным и экспрессивным, полным яркой символики и исторических реминисценций, «вольных» слов и оборотов, что во совокупности и образует специфический слог гражданской поэзии, привлекающей к себе не гладкостью и музыкальностью стиха, а наличием в нем «смысловой выразительности, глубины и силы образа»¹.

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 200.

Именно поэтому и Пушкин, и поэты-декабристы шли «след Радищеву», творчески используя многие элементы его поэтического языка.

В пушкинской «Вольности» вольнолюбивая стихотворная манера одноименной оды Радищева слышится особенно ясно¹. Просматривается она и во многих других стихотворениях Пушкина. Что касается произведений «Деревня», «Личар», «Арион», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», то (см. «Вольность» Радищева, строфы 15, 27, 38, 43, 47 и т. д.) они во многом исходят из соответствующих образов радищевской оды.

Радищевские Брут и Тель (стр. 1) почти полностью повторяются в «Гражданине» Рылеева: *И не найдет ни Брута, ни Риеги*.

Выступая против мелкотемной элегической поэзии своих современников и защищая высокую поэзию большого гражданского звучания, продолжал по-своему традиции художественной речи Радищева и поклонник пламенной свободы — замечательный поэт-декабрист В. К. Кюхельбекер. Так, сказанные им в стихотворении «Тень Рылеева» слова находятся в прямой связи с «Вольностью» Радищева. Ведь и Кюхельбекер верит, что «Надеждам будет исполнение» и настанет «На Руси святой свобода, счастье и покой». Ведь вслед Радищеву и он, подобно Пушкину, с полным правом и чистой совестью мог сказать о себе:

Блажен и славен мой удел.
Свободу русскому народу
Могучим гласом я воспел.

1

О дар небес благословенный,
Источник всех великих дел,
О вольность, вольность, дар бесценный!
Позволь, чтоб раб тебя воспел.
Исполни сердце твоим жаром,
В нем сильных мышц твоих ударом
Во свет рабства тьму претвори.
Да Брут и Тель еще проснутся,
Седя во власти, да смятутся
От гласа твоего царя.

2

Я в свет исшел, и ты со мною;
На мышцах нет моих зацеп;
Свободною могу рукою
Приять данный в пищу хлеб.
Стопы несущие, где мне приятно;
Тому пишу, что мне понятно;

¹ Некоторые факты этого указывает В. В. Виноградов (Стиль Пушкина, с. 199–200).

Вещаю то, что мыслю я,
Любить могу и быть любимым;
Твори добро, могу быть чтимым;
Закон мой — воля есть моя.

3

Но что ж претит моей свободе?
Желаньям зря везд предель;
Возникла обща власть в народе,
Соборный всех властей удел.
Ей общество во всем послушно,
Повсюду с ней единодушно;
Для пользы общей нет предел,
Во власти всех своей зря долю,
Свою творю, творя всех волю;
Вот что есть в обществе закон.

4

В середине злачных долины,
Среди тягченных жатвой нив,
Где лежны процветают кринь,
Средь мирных под сеньми олив,
Пароска мрамора белее,
Яснейша дня лучей светлее,
Стоит прозрачный изюду храм;
Там жертва лжива не курится;
Там надпись пламенная зрится:
«Конец невинности бедам».

5

Оливной ветвянко венчанно,
На твердом камени седя,
Безжалостно и хладнонравно,
Глухое божество, судя,
Белее снега во хламиде,
И в неизменном всегда виде;
Зерцало, меч, весы пред ним,
Тут истина стрижет десную,
Тут правосудие — ошую:
Се храм Закона ясно зрим.

6

Возводит строгие зеницы,
Льет радость, треплет вокруг себя,
Равно на все взирает лица,
Ни ненависть, ни любя;
Он лести чужд, лицеприятства,
Породы, знатности, богатства,
Гнушаясь жертвенных тли;
Родства не знает, ни приязни,
Равно делит и мзду и казни;
Он образ божий на земли.

7

И се чудовище ужасно,
Как гидра, сто имея глав,
Умилно и в слезах всечасно,

Но полны чести отрав,
Земные власти попирает,
Главою неба досязает,
«Его отчизна там», — гласит,
Прозраки, тьму повсюду сеет,
Обманывать и льстить умеет
И слепо верить всем велит.

8

Покрывши разум тьмою
И всюду вся ползкий яд,
Троякою обнес стеною
Чувствительность природы чад;
Повлек в ярем порабоженье,
Облек их в броню заблужденья,
Бояться истины велел.
«Закон се божий», — царь вешает;
«Обман святой», — мудрец взывает, —
Народ давить что изобрел.

9

Воззрим мы в области обширны,
Где тусклый трон стоит рабства.
Грядские власти там все мирны,
В царю зря образ божества.
Власть царска веру сохраняет,
Власть царску вера утверждает;
Союзно общество гнетут:
Одно сковать рассудок тшится,
Другое волю стерть стремится;
«На пользу общую», — рекут.

10

Покоя рабского под сенью
Плодов златых не возрастет;
Где всё ума претит стремленью,
Великость там не прозябет.
Там нивы запустеют тучны,
Коса и серп там несподручны,
В сохе уснет ленивый вол,
Влезающий меч померкнет славы,
Минервин храм стал обветшалый,
Коварства сеть простерлась в дол.

11

Чело надменное вознеси,
Схватив железный скипетр, царь,
На громком троне властно севши,
В народе зрит лишь подлу тварь.
Живот и смерть в руке имея:
«По воле, — рек, — щажу злодея;
Я властью могу дарить;
Где я смеюсь, там все смеется;
Нахмурюсь грозно, все смятется;
Живешь тогда, вею коль жить».

И мы внимаем хладнокровно,
Как крови нашей алчный гад,
Ругая всегда беспорочно,
В веселы дни нам сеет ад.
Вокруг престола все надменно
Стоят колени преклоненно.
Но мститель, трепещи, грядет.
Он молвит, вольность прорицая —
И се, молва от край до края,
Глася свободу, протечет.

13

Возникнет рать повсюду бранна,
Надежда всех вооружит;
В крови мучителя венчанна
Омыть свой стыд уж всяк спешит.
Меч остр, я зрю, везде сверкает,
В различных видах смерть летает
Над гордою главою царя.
Ликуйте, склепанны народы!
Се право мщенье природы —
На плаху возвел царя.

14

И ноши се завесу лживой
Со треском мощно разодрал,
Кичливой власти и строитивой
Огромный истукан поправ,
Сковав сторуцна исполина,
Влечет его, как гражданина,
К престолу, где народ воссел:
«Преступник власти, мною данной!
Вскажи, злодей, мною венчаный,
Против меня восстать как смел?»

15

Тебя облек я во порфиру
Равенство в обществе блюсти,
Вдовицу признать и сиру,
От бед невинности чтоб спасти;
Отцом ей быть чадолубивым;
Но мстителем непримиримым
Пороку, лже и клевете;
Заслуги честью награждать,
Устройством зло предупреждать,
Хранити нравы и чистоту.

16

Покрыв я море кораблями,
Устроил пристани в берегах,
Дабы сокровища торгами
Текли с набытком в городах;
Златая жатва чтоб бесслезна
Была оратаю полезна;
Он мог вешать бы за сохой:
«Бразды своей я не наемник,
На пажитях своих не пленник,
Я благоденствую тобой.

Своих крапей я без пошады
Гремящую воздвигнул рать;
Я медны изваял громады,
Злодея внешних чтоб карать;
Тебе ведел инициоваться,
С тобою к славе устремляться;
Для пользы всех мне можно все.
Земные недра раздираю,
Металл блестящий извлекаю
На украшение твое.

18

Но ты, забыв мне клятву данну,
Забыв, что я избрал тебя
Себе в утеху быть венчанну,
Возмнил, что ты господь — не я;
Мечом мой расторг уставы,
Безгласными поверг все правы,
Стыдиться истине велел;
Расчистил мерзостям дорогу,
Взывать стал не ко мне, но к богу,
А мною гнушаться похотел.

19

Кровавым потом доставая
Плод, кой я в пищу посадил,
С тобою крохи разделяя,
Своей пачуги не шадил;
Тебе сокровищцей всех мало!
На что ж, скажи, их недостало,
Что рубище с меня сорвал?
Дарить любимца, полна лести!
Жену, чуждающуюся чести!
Иль злато богом ты признал?

20

В отличность знак изобретенный
Ты начал наглости дарить;
В алодея меч мой изощренный
Ты стал невинности сулить;
Сгрудженные полки в защиту
На брань ведешь ли знамениту
За человечество карать?
В кровавых бореньях долинах,
Дабы, упившись, в Афинах:
«Ирой!» — зевав, могли сказать.

21

Злодей, злодеев всех лютейший!
Превыде зло твою главу.
Преступник, из всех первейший!
Предстань, на суд тебя зову!
Злодейства все скопил в едином,
Да ни едином пройдет мимо
Тебя из казней, супостат!

В меня дерзнул острить ты жало!
Единой смерти за то мало —
Умри! умри же ты стократ!»

22

Великий муж, коварства полный,
Ханжа, и льстец, и святотать!
Един ты в свет столь благотворный
Пример великий мог подать.
Я чту, Кромвель, в тебе злодея,
Что, власть в руке своей имея,
Ты твердь свободы сокрушил;
Но научил ты и род и роды,
Как могут мстить себя народы;
Ты Карла на суде казнил.

23

Виззаву вихри восшумели,
Прервав спокойство тихих вод,
Свободы гласы так нагремели,
На вече весь течет народ.
Престол чугунный разрушает,
Самсон, как древле, сотрясает
Исполненный коварств чертог,
Законом строит твердь природы.
Велик, велик ты, дух свободы,
Знждитель, как сам есть бог!

24

И дал прельстительно стремленье
Скривленному рассудку лжей;
Внезапу мощно потрясенье
Поверх земли уж зрится всей;
В неведомы страны отважно
Летит Колумб чрез поле влажно;
Но чудо Галилей творить
Возмог, протекши пустою,
Знждительной своей рукою
Светило дневно утвердить.

25

Так дух свободы, разоряя
Вознесшийся вселен гнет,
В градах и селах пролетая,
К величию он всех зовет,
Живит, родит и создает,
Препоны на пути не знает.
Вождаем мужеством в стезях;
Петростенно с ним разум мыслит,
И слово собственностью числит,
Нележества чтоб развеять прах.

26

Под древом, зноем упоенный,
Господне стадо пастырь пас;
Вдруг новым светом озаренный,
Вспрянув, свободы слышит глас;
На стадо зверь, он видит, мчится,

На бой с ним ревностно стремится.
На чуждый вождь брежет спас;
О стаде сердце не радело,
Как чуждо было, не жалело;
Но пыне, ныне ты мое.

27

Господню волю исполняя,
До востока солнца на полях,
Скупую ниву раздирая,
Воды томились на браздах;
Как мачеха к чуждоутробным
Исходит с видом всегда злобным,
Рабам так нива мзду дает,
Но дух свободы ниву греет,
Бесслезно поле вдруг тучнеет;
Себе нсяк сосет, себе жжет.

28

Исполнив круг дневной работы,
Свободный муж домой спешит;
Невинно сердце — без заботы
В объятиях супружних спит;
Не господя рукой надменной,
Ему для казни подаренной,
Невинных жертв чтоб размножал;
Любовию вождаем нежной,
На сердце брак воздвиг надежный,
Помощнику себе избрал.

29

Он любит, и любим он ею;
Труды — веселье, пот — роса,
Что жизнестойкость свою
Плодит луга, поля, леса,
Вершин блаженства достигают,
Горячность их плодом стягают
Всещедра бога; в просторе
Безбедны дойдут до кончины,
Не зная алчной десятины,
Птенцов что кормит в пагоде.

30

Возри на беспредельно поле,
Где стерта зверства рать стоит;
Не скот тут согнан поисволу,
Не жребий мужество дарит,
Не гряда правильно стремится,
Вождем тут воин каждый зрится,
Копчины славной ищет он,
О воин непоколебимый,
Ты есть и был непобедимый,
Твой вождь — свобода, Вашингтон!

31

Двулична бога храм закрылся,
Спиренство всяк с себя сложил,
Се бог торжеством средь нас явился

И в рог веселья вострубил.
Стекаются тут громки лики,
Не видят грозного владыки,
Закон веселью кой даст;
Свободы зрится тут держава;
Награда ей одна слава,
Во храм бессмертья что ведет.

32

Сплетясь веселым хороводом,
Различия надменность сняв,
Се паки под лазурным сводом
Естественный встает устав;
Погрузла в тине властна скверность;
Едица личная отменности.
Венец возможет восхитить;
Но не пристрастно державну,
Лишь опытностью старцу славну,
Его довлеет подарить.

33

Венед, Пиндару возложенный,
Художества соткан рукой;
Венец, наукой соплетенный,
Носим Невтоповой главой;
Таков, себе когда мечтаю,
На крыльях разума взлетаю,
Дух бодр и тверд возможет вся;
По всей вселенной пронесется;
Миров до края вознесется;
Предмет его суть мы, не я.

34

Но страсти, изощряя злобу,
Враждебный пламенный страдут;
Кинжал вонзить себе в утробу
Народы пагубно влекут;
Отца и сына воздвигают,
Союзы брачны раздирают,
В сердца граждан лиют боязнь;
Рождается несытна власти
Алчба, жаждающая напасти,
Что обществу устроить казнь.

35

Крутится вихрем громоносным,
Одевшись облаком густым,
Светилом озарясь поносным,
Сияньем яд прикрыт святым.
Зовя, прельщая, угрожая
Иль казнь, иль мзду ниспосылая —
Се меч, се золото: избирай!
И, сев на камени ехидны,
Лестей облек в взор миловидный,
Шлет молнию из края в край.

36

Так Марий, Сулла, возмущивши
Спокойство шаткое римлян,
В сердцах пороки породивши,
В насмну рать вместил граждан,
Ругаясь всем, что есть свято,
И то, что не было отнято,
У римлян откупить возмог;
Веси златые мзды позорной
Предательству, убийству сродной,
Воздвиг нечестья средь чертог.

37

И се, скончав граждански брани,
И свет коварством обольтив,
На небо простирая длани,
Тревожну вольность усынив,
Чугунный скиптр обвил цветами,
Народы мнили — правят сами,
Но Август выю их давил;
Прикрыл хоть зверство добротою,
Вождем мягкою душою;
Но царь когда бесстрастен был!

38

Сей был и есть закон природы,
Неизменимый никогда,
Ему подвластны все народы,
Незримо правит он всегда;
Мучительство, стряся пределы,
Отравы полны свои стрелы
В себя, не ведая, вонзят;
Равенство казнию восставит;
Едину власть, вселися, раздавит;
Обидой право обновит.

39

Дойдешь до меты совершенство,
В стезях препоны прескочив,
В сожитии найдешь блаженство,
Несчастных жребий облегчив,
И паде солнца возблисташь,
О вольность, вольности! да скончаешь
Со вечностью ты свой полет;
Но корень благ твой истонится,
Свобода в наглость превратится
И власти под ярмом надет.

40

Да не дивимся превращенью,
Которое мы и свете зрим;
Всесообщему послед стремленью
Некосновенно стремглав бежим.
Огонь в связи со влагой спорит,
Стихия в нас стихию борет,
Начало тленьем тшится дать;

Прекраснейше в мире творенье
В веселии начнет рождение
На то, чтоб только умирать.

41

О вы! счастливые народы,
Где случай вольность даровал!
Блюдите дар благой природы,
В сердцах что вечный начертал.
Се хлеб разверстая, цветами
Усыпанная, под погами
У вас готова вас слотить.
Не забывай ли на минуту,
Что крепость сил в немощность люту,
Что свет во тьму лзя претворить.

42

К тебе душа моя вспаленна,
К тебе, словутая страна,
Стремится, гнетом где согбенна
Лежала вольность похрана;
Ликуешь ты! а мы здесь страждем!
Того ж, того ж и мы все жаждем;
Пример твой мету обнажил.
Твоей я славы непричастен —
Позволь, коль дух мой неподвластен,
Чтоб брег твой пепл хотя мой скрыл!

43

Но нет! где рок судил родиться,
Да будет там и дням предел;
Да хладный прах мой осенится
Величеством, что днес я пел;
Да юноша, взысканный славы,
Пришед на гроб мой обветшалый,
Дабы со чувством вешал.
«Под игом власти, сей рожденный,
Носи оковы позлащенные,
Нам вольность первый проризал».

44

И будет, после гремящей славы
Напрямь бодрственно полет,
На запад, юг, восток державы
Своей ширить предел; но нет
Тебе предела ниотколе,
В счастливой ты ликуя доле,
Где ты явишься, там твой трон.
Отчество мое драгое,
На чреслах пояс сил в покое,
В окрестность ты даси закон.

45

Но дале чем источник власти,
Слабее членов тем союз,
Между собой все чужды части,
Всех тяжесть ощущает уз.
Лучу, истекшу от светила,

Сопутствует и блеск и сила;
В пространстве — он теряет мощь;
В ключе — хотя не угасает,
Но бег его ослабляет;
Ползущего глотает ночь.

46

В тебе, когда союз прервется,
Стончат мнений крепкая власть;
Когда закона твердь шатнется,
Власти всяк будет свою часть;
Тогда, растерзанно мгновенно,
Тогда сложенье твое бrenно,
Содрогнись внутренно, падет.
Но праха вихри не коснутся,
Животны семена проснутся,
Затускло солнце вновь даст свет.

47

Из недр развалины огромной,
Среди огней, кровавых рек,
Средь глады, зверства, язвы томной,
Что лютый дух властей возжег, —
Возникнут малые светила;
Незыблемы свои кормила
Украсят дружба вешном,
На пользу всех ладью направят
И волка хищного задавят,
Что чтил слепец своим отцом.

48

Но не пришла еще година,
Не совершились судьбы;
Вдали, вдали еще кончина,
Когда иссякнут все беды,
Встрещат заклёпы тяжкой ножи;
Упруга власть, собрав все мочи,
Вкатыся, где потщится пасть,
Да грузным махом все раздавит,
И стражу к словеси приставит,
Да будет горшая напасть.

49

Влача оков несносно бремя,
В вертепе плача позревет
(Придет возжеленно время).
На небо смертность воззовет;
Направлена к стези свободой.
Деспую ополча природой,
Качнется в дол — и страх пред ней;
Тогда всех сил властей сложенье
Развеется в одно мгновение.
О день избраннейший всех дней!

50

Мне слышится уж глас природы,
Начальный глас, глас божества,
Трясутся вечно мрака своды,

Се миг рожденья вешества,
 Се медленно и в стройном чине
 Грядет зиндатель последние —
 Рек — яркий свет пустил свой луч,
 И, ложный плена скиптр поправши,
 Сгущенную тьму разогнавши,
 Блестящий день родил из туч.

СТИХОТВОРЕНИЕ «ГРАЖДАНИН» К. Ф. РЫЛЕЕВА

Стихотворение «Гражданин» было последним, написанным К. Ф. Рылевым (1795—1826) на свободе. И. И. Пущин, которому принадлежал автограф «Гражданина», датирует его началом декабря 1825 года. 14 декабря в 12 часов ночи Рылев уже находился в Алексеевском равелине Петропавловской крепости, откуда он вышел только на эшафот.

Стихотворение впервые было напечатано за границей, и то лишь 30 лет спустя. Оно — и это представляется весьма символическим — появилось в печати в 1856 году в герценовской «Полярной звезде» (книга 2, с. 26), в той самой «Полярной звезде», которая «подняла традиции декабристов»¹ и была непосредственным продолжением «Полярной звезды» К. Ф. Рылева и А. А. Бестужева. Этим великий революционер-демократ не только подчеркивал кровное политическое родство со своими предшественниками, свое глубокое благоговение перед «воинскими-подвижниками, вышедшими сознательно на верную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палачества и раблепия»². Он сознательно обращался к «Гражданину» К. Ф. Рылева как к сильному и действенному оружию политического образования и воспитания «молодых штурманов будущей бури».

Стихотворение «Гражданин» сразу же после публикации получило широкую известность и стало одним из наиболее популярных стихотворений того времени. Достаточно сказать, что в прокламации «К молодому поколению» Н. В. Шелгунова в 1861 году оно выступало как эпиграф, несущий основную ее идею, и было помещено полностью. И это понятно. Ведь стихотворение «Гражданин» является и самым страстным и лирическим среди поэтических произведений Рылева, имеющих революционно-дидактический характер, и одним из наиболее ярких и выразительных произведений гражданской патетики в русской поэзии вообще.

По своему непосредственному содержанию, тесно и неразрывно связанному и соотносительному с бурной и напряженной обстановкой конца 1825 года, оно выступает в виде своеобразного предупреждения, сурового, но отеческого, и как бы пос-

¹ Ленин В. И. Памяти Герцена. — Полн. собр. соч., т. 21, с. 261.
² Герцен А. И. Концы и начала. — Избр. соч. М., 1937, с. 349.

реднего предупреждения той молодежи (прежде всего, конечно, дворянской), тех молодых людей, которые «под тяжким игом самовластья» «позорят сан гражданина», «влача свой век» (даже «в роковое время!») «в постыдной праздности» и рабской покорности.

И смысл этого предупреждения в призыве, пока не поздно, выполнить свой гражданский долг перед «страдающей отчизной», встать в ряды тех, кто «готовится для будущей борьбы за угнетенную свободу человека», пока еще есть время, стать способным и достойным возглавить эту борьбу и — если понадобится — быть готовым к царевийству, как в древности Брут (Цезарь > царь), и к мученической смерти за правое дело, как в 1823 году в Испании Риего. Иначе их ждут в грядущем «справедливые укоризны потомков». Что же касается автора, то он — этим и начинается стихотворение — не способен и не станет позорить высокое звание гражданина и будет «в бурном мятеже» за свободу если не Брутом, то по крайней мере (какое удивительное предчувствие!) Риего.

Вполне естественно поэтому та значимость стихотворения «Гражданин», которую оно приобрело позднее. Ибо по своей самой сокровенной сути оно было также клятвой верности делу революции. Причем такой святой и нерушимой клятвой, которая принадлежит не просто вольнолюбивому поэту, каких было немало и у которых очень часто слова расходятся с делом, а вождю и трибуну декабристов, одному из тех, кто «первым восстал на утеснителей народа» и с честью умер за свободу своей страны. Именно поэтому вместе с другими произведениями («Думы», поэмы «Войнаровский» и «Наливайко», стихотворения «К временщику», «Я не хочу любви твоей», «На смерть Чернова» и т. д.) стихотворение «Гражданин» получило особое звучание, стало оказывать огромное нравственное действие на последующие поколения, воспитывая и образывая новых борцов за народную волю и революционные идеалы.

В мужественном поэтическом слове Рылева слова «Гражданин» сказались на редкость счастливо и мастерски. Высокая гражданственность содержания получила в них удивительно адекватную художественную форму, в которой органически слиты языковые средства патетического стиля одической классики с эллигическим словоупотреблением поэтов первой четверти XIX века.

Структура «Гражданина» прозрачная и строгая. Стихотворение состоит из трех последовательных и связанных друг с другом частей.

В первой (ее составляют восемь начальных строк) поэт заверяет, что он не уронит звания гражданина, не покорится безропотно самовластью и останется верным делу революции, борьбе за свободу и права человека. Сначала это делается Рылевым в форме риторического вопроса:

Я ль буду в роковое время
Позорить гражданина сап
И подражать тебе, изнеженное племя
Переродившихся славян?

Затем то же самое прокламируется в утвердительной форме, уже более открыто и конкретно:

Нет, не способен я в объятьях сладострастья,
В постыдной праздности влачить свой век молодой
И изнывать кипящею душой
Под тяжким игом самовластья!

Риторический вопрос и восклицательная констатация образуют единую стилистическую фигуру, скрепленную и конструктивно, и содержательно; они определяют прежде всего жизненную позицию автора.

Вторая часть обличительная, она развивает ту тему, которая в первой была лишь намечена, тему «изнеженного племени переродившихся славян», проводящих свою жизнь в иже и праздности и глухих к бедствиям угнетенной родины.

Она тоже состоит из двух четверостиший, надежно связанных между собой лексической анафорой и известным структурным параллелизмом: каждое открывается презрительно-модулирующим *Пусть*, в каждом третья строчка начинается с *И не*, оба четверостишия представляют собой предложения с однородными сказуемыми. Второе четверостишие этой части воспринимается как непосредственное продолжение первого еще и потому, что в образующем его неполном предложении явно просвечивает то подлежащее (*юноши*), которое как косвенный адресат стихотворения в целом наличествует в предшествующей строфе:

Пусть юноши, своей не разгадав судьбы,
Постигнуть не хотят предназначенье века
И не готовятся для будущей борьбы
За угнетенную свободу человека.
Пусть с холодной душой бросают холодный взор
На бедствия своей отчизны
И не читают в них грядущий свой позор
И справедливые потомков укоризны.

Финальная часть стихотворения заключает в себе грозное предупреждение (в нем ясно проступает и угроза!) безразличной к народным страданиям и погрязшей «в праздной неге» молодежи.

Вместе с тем это и страстный призыв молодежи, пока еще не пробил час, «разгадать свою судьбу» и стать гражданином, борцом за угнетенную самовласть свободу и счастье людей.

Заключительная часть «Гражданина», как видим, является не только «окончанием» стихотворения, она выступает как его итог, несущий наиболее важную идею автора. По размеру она в два раза меньше двух предыдущих частей. Словам в ней «тесно», но мысли выражены предельно четко и ясно:

Они расскаются, когда народ, восстав,
Застанет их в объятьях праздной неги
И, в бурном мятеже ища свободных прав,
В них не найдет ни Бруга, ни Риеги.

Трехчленная структура «Гражданина» не мешает тем не менее воспринимать его как единое художественное целое. Этому способствует не только общее содержание стихотворения, но и в не меньшей степени выражающие это содержание языковые средства, в стилистическом отношении поразительно однородные.

Имея в виду «план выражения» стихотворения «Гражданин», особое внимание невольно обращаешь на лексику и фразеологию. Они представляют собой тонкий сплав элегического и одического материала, состоящий из так называемых традиционно-поэтических слов, имеющих либо оттенок возвышенности и патетичности, либо оттенок взволнованности и лиричности. При высокой гражданственности стихотворения эти слова неожиданно «удивляют» своей современностью, поразительной чистотой, среди них нет устаревших и неизвестных (так сказать, совершенно обветшалых) слов и оборотов.

В стихотворении полностью отсутствуют типичные для высокой поэзии того времени мифологические образы.

В нем нет ни одного слова и выражения, которого бы не знала книжная лексика современного русского литературного языка. Даже неупотребительные сейчас неполногласные прилагательные *младой* и *хладный* хорошо знакомы современному читателю из слов и фразеологизмов (ср.: *младенец*, *и стар и млад*; *хладнокровие*, *прохладный* и пр.).

В целом ясны в нем слова и с семантической точки зрения. Правда, отдельные из них имеют все же смысловую «особинку», учитывать которую для верной ориентации в содержании совершенно обязательно. Так, существительное *гражданин* значит здесь «патриот, борец за свободу и социальный прогресс» (подробнее см. ниже), прилагательное *роковое* — «имеющее решающее значение, определяющее судьбу» (чего-либо и кого-либо), оборот *век молодой* — «молодая жизнь, молодость», глагол *читать* — «видеть». Но названными словами семантические «аномалии» с точки зрения современного актуального языкового сознания и ограничиваются.

Из каких же слов складывается рылеевское стихотворение? Их подбор весьма характерен и выразителен и целиком

продиктован высоким предметом изложения. В составе «организуемых» содержание текста слов более всего существительных. Они составляют основу номинативного словесного ряда «Гражданина».

Причем среди них — и это очень знаменательно — представлены лишь два разряда (!). Один образует абстрактные существительные (*время, сан, племя, потомство, объятия, сладость, праздность, душа, иго, самовластье, судьба, век, борьба, свобода, хладнокровие, взор, бедствие, отчизна, позор, укоризны, нега, мятеж, права*). Второй — существительные, обозначающие человека (*гражданин, славяне, юноши, человек, потомки*, антропонимы *Брут, Риго, собирающийся народ*), тоже, кстати, весьма обобщенно и, следовательно, абстрактно.

Абстрактными по своему категориальному значению являются и имеющиеся в стихотворении глаголы и их причастные и деепричастные формы. Все они относятся к образованному духовного плана (*позорить, подражать, изнеженные, переродившиеся, изнывать, томиться, кипящая, разгадав, постигнуть, понять, хотеть, готовиться, угнетенная, читать, видеть, страдающая, раскаты, восстав, застать, ища, добиваясь, найти*). Нет ни одного глагола, обозначающего конкретное физическое действие. Не обладают последним и слова *влачить* и *бросать*, выступающие в анализируемом тексте не в свободном виде, а в качестве компонентов фразеологических оборотов *влачить свой век* и *бросать взор*.

Подобными в семантическом отношении являются и прилагательные, обозначающие только внутренние и отвлеченные качества и свойства: *роковое (время), способен, постыдный (праздность), тяжкое (иго), будущая (борьба), грядущий (позор), справедливые (укоризны), праздная (нега), бурный (мятеж), свободные (права)*. Не составляют исключения здесь и прилагательные *младой (век, ср.: младая жена)* и *хладный (взор, ср.: хладное чело)*, включенные в состав фразеологизмов (*влачить свой век младой, бросать хладный взор*)¹, и имеющие переносное значение.

Среди описанной номинативной лексики стихотворения (в словарь последнего входит кроме нее десять местоимений и тридцать служебных слов) почти нет повторов. Только два слова (*век* и *объятия*) употребляются в тексте дважды. Но слово *век* выступает каждый раз в разном значении («жизнь», «столетие»). Что же касается слова *объятия*, то оно употреблено два раза как один из элементов синонимо-тавтологических (сначала — развернутого, затем — сжатого) сочетаний, стилистически и композиционно вполне оправданных: *в объятиях*

¹ Эти фразеологизмы являются кальками соответствующих французских оборотов.

сладострастья, в постыдной праздности (5—6-я строки) и *в объятиях праздной неги* (в последнем четверостишии). Заметим попутно, что тавтологией и синонимикой в выраженных и композиционных целях Рылеев в «Гражданине» пользуется неоднократно, по-разному и с большим художественным тактом; ср.:

Пусть с хладною душой бросают хладный взор
На бедствия своей отчизны,
И не готовятся для будущей борьбы

и: И не читают в них грядущий свой позор; восстав, застанет;
Пусть юноши, своей не разгадав судьбы, Постигнуть не хотят
предназначение века.

Построение содержательной основы «Гражданина» — в силу его возвышенного предмета — на словах абстрактного плана тем не менее не делает абстрактным само стихотворение: его семантика вполне конкретна и определена. Самое главное сказано совершенно недвусмысленно, хотя и не всегда прямо.

В тексте содержится немало словесных клише, условно-поэтических образов, перифраз, идущих из литературной практики того времени (*роковое время, в объятиях сладострастья, влачить свой век, кипящая душа, под игом самовластья, бросать хладный взор, праздность, изнывать, укоризны, нега, век, судьба* и др.).

Ср. соответствующие факты в произведениях других поэтов: «Счастливы, кто посетил сей мир В его минуты роковые...» (Ф. И. Тютчев, Циперон); «Но близок час! грядет минута роковая!» (А. С. Пушкин, Наполеон на Эльбе); «В ее объятиях я негу нил душой!» (А. С. Пушкин, Дорида).

Однако все это настолько тесно и органически сплавлено Рылевым с остальной лексикой, настолько индивидуально-авторски преобразовано им в соответствии с нуждами революционной дидактики, что являет собой новое (очень своеобразное и значительное) слово в патетической поэзии больших тем, «высоких чувств, мыслей и вечных истин»¹.

Именно только что отмеченные факты литературной традиции, особенно наряду с такими политически маркированными в качестве «вольнлюбивых» слов лексическими единицами, какими являются существительные *гражданин, свобода, отчизна, народ, Брут, Риго*, и необходимо иметь в виду, если мы хотим увидеть стихотворение «Гражданин» в его истинном поэтическом и политическом свете, понять святая святых его формы. И здесь в первую очередь следует остановиться на слове *гражданин*, так как оно — почему и поставлено в заглавие — отражает главную тему стихотворения, как бы подытожившего

¹ Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М., 1934, с. 313.

Старославянское по своему происхождению слово *гражданин* здесь не имеет, как уже отмечалось выше, ни современного значения «подданный того или иного государства», ни архаического значения «горожанин» (это значение является этимологически исходным)¹, а обозначает, появившись впервые как семантическая калька революционного франц. *citoyen* у Радищева, патриота, превыше всего ставящего интересы родины и народа, борца «за угнетенную свободу человека» и справедливый социальный строй.

Так, в думе «Дмитрий Донской» можно прочесть:

Доколе пам, други, пред тираном
Склонять покорную главу...
Летим — и возвратим народу
Залог блаженства чуждых стран,
Святую праотцов свободу
И древние права граждан.

В думе «Волынский» Рылеев призывает:

Отец семейства! Приведи
К могиле мученика сына:
Да закипит в его груди
Святая репность гражданина.

К несправде он кипит враждой,
Ярмо граждан его тревожит;
Как вольный славянин, душой
Он раболепствовать не может.

В стихотворении «Вере Николаевне Столыпипой» поэт заявляет:

Священный долг перед тобою —
Прекрасных чад образовать.
Пусть их сограждане увидят
Готовых пасть за край родной,
Пусть они возненавидят
Неправду пламенной душой.

Любовь никак нейдет на ум.
Увы, моя отчизна страдает;
Душа в волненьи тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет... И т. д.

¹ Ср. лингвистический экскурс по этому поводу В. Ф. Раевского, который он иронически предложил вместо ответа на вопрос «Кого вы подразумеваете под словом *гражданин*?» Военно-судной комиссии: «Слово *гражданин* как в латинском, так и в русском языке происходит от *города*, во всяком назывании разумеется класс людей вольных, как в Риме, так принято и в России» (см.: Русская поэзия XIX в./Под ред. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова, с. 41—42).

От стихотворных форм заветов Рылсва быть прежде всего гражданином — прямой путь к Некрасовскому антитезному афоризму «Поэтом можешь ты не быть, Но гражданином быть обязан», весьма характерному для эпохи революционного народничества. Выразительный оборот Некрасова появился на свет под несомненным влиянием рылеевского словоупотребления.

Противопоставляя гражданина живущей для себя молодежи «переродившихся славян», Рылеев, естественно, горячо борется и за гражданское искусство, поэзию больших и воспитывающих тем, когда литература поставлена на службу социальному прогрессу. Отсюда противопоставление поэта, воспевающего любовь, праздность, негу, служение музам и т. д., гражданину:

Прими ж плоды трудов моих...

Как Аполлонов строгий сын,
Ты не увидишь в них искусства;
Зато пайдешь живые чувства;
Я не Поэт, а Гражданин! ¹

(Войнаровский, посвящение А. А. Бестужеву) ²

Упреки А. С. Пушкина за чванство родословной, Рылев незадолго до 14 декабря писал ему: «Чванство дворянством непростительно, особенно тебе. На тебя устремлены глаза России; тебя любят, тебе верят, тебе подражают. Будь поэт и гражданин» (Петербург, ноябрь, 1925 г.)⁸.

Ту же самую формулу противопоставления, причем в самом обнаженном виде, мы находим в письме к А. А. Дельвигу, об отрицательном отношении которого к соответствующей строчке из «Войнаровского» Рылеев очень хорошо знал: «Потому что тавтозов, сладостно поющему на русский лад и мило на лад древних греков, не поэт, а гражданин желает здоровья, благоденствия и силы духа, лишь поборающей! Вместе с сим уведомляет он о получении 500 р., той прозаической потребности, которая и поэта и гражданина мучит только тогда, когда есть нечего. Сего со мною не было, и поэтому гражданин Рылеев не помнил о долге поэта Баратынского»⁴.

¹ По свидетельству П. А. Вяземского, А. С. Пушкин говорил, «что если кто пишет стихи, то прежде всего должен быть поэтом; если же хочет просто гражданствовать, то пиши прозой» («Остафьевский архив» СПб., 1899, т. I, с. 511).

Там же, с. 192.

Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч., с. 192.
Там же, с. 496. Ср. из письма Пушкина Рылееву: «Милый мой, ты поэт и я поэт, но я сужу более прозаически и чуть ли не от этого прав» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 1958, т. 10, с. 178).

Рылев К. Ф. Полн. собр. соч., с. 496.

Личные имена *Брут* и *Риего*, заключающие финальное четверостишие, в качестве определенных поэтических образов дополняют и конкретизируют тему гражданина как борца за свободу. В образ Брута, древнеримского республиканца, сначала друга Цезаря, а затем, когда тот стал императором, одного из активных участников заговора против него (ср. выражение «И ты, Брут!»), декабристы «вкладывали одно из заветнейших положений своей идеологической системы — о праве восстания против «тирана»... *Рылеев*, — показывая на следствии П. Т. Каховский, — видя во мне страстную любовь к родине и свободе, пылкость и решительность характера, стал действовать так, чтобы приготовить меня быть кинжалом в руках его. Я не буду говорить, как он представлял мне в пример Брута...»¹

Образ Риего, вождя испанской революции 1820 года, казненного после ее подавления², был для Рылеева современным (и поэтому особенно наглядным) примером истинного сына отечества, подлинного гражданина, не пожалевшего для счастья народа собственной жизни.

В образах Брута и Риего в концентрированном виде представлены и идея восстания против самовластья, и идея жертвенности во имя свободы отчизны, готовности, если надо, на верную смерть (идея, особенно сильно разработанная Рылеевым в поэме «Паливайко»). Образ Риего встречается у Рылеева только в «Гражданине». Образ Брута мы находим в нескольких произведениях, в частности в сатире «К современнику» (Тиран, вострепещи! родиться может он, Иль Кассий, или Брут, иль враг царей Катон!), в оде «Гражданское мужество» (Лишь Рим, вселенной властелин, Сей край свободы и законов, Возможен произвести один И Брутов дух, и дух Катонов), в поэме «Войнаровский» (Чтить Брута с детства я привык: Защитник Рима благородный, Душою истинно свободный, Делами истинно велик).

Строительный материал «Гражданина» обусловлен, конечно, его конкретной (заключенной в нем) семантикой. Однако в силу своеобразной итоговости этого стихотворения среди других произведений гражданского цикла он выступает и как новая переработка, еще один искусный сплав того, что так или иначе уже было в более ранних произведениях Рылеева.

Родственные узлы «Гражданина» с последними в этом отношении являются очень близкими и особого лингвистического комментария не требуют. Они видны невооруженным глазом из примеров (общие слова даются далее курсивом): «Началом бед моих была сия беседа роковая...»; «Давно прямого³ граж-

¹ Цейтлин А. Г. Комментарии. В кн.: Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. с. 659—660.

² В 1823 г., по поручению «Священного союза», французской армией.

³ Прямого — настоящего.

данина я в Войнаровском угадал...»; «Я не люблю сердец холодных: Они враги родной стране. Враги священной старине; Ничто им бремя бед народных...»¹; «Уж близок час, близка борьба, Борьба свободы с самовластьем...»; «Кипящей ревностью² горя...»; «Час битвы роковой приспел»; «Враги везде от нас бежали И, трепеща постыдных уз, Постыдной данью покупали У нас сомнительный союз...»; «С судьбой боролся своею нравною...»; «Смущенный Миллер робкий взор Туда, где пал олень, бросает... И зрит³...»; «Не знаю я, хотел ли он Спасти от бед народ Украйны, Иль в ней себе воздвигнуть трон... Но знаю то, что затая Родство, и дружбу, и природу, Его сразил бы первый я, Когда б он стал врагом народу...»⁴; «Отчизну мне напоминая...»; «Мазепа проклят в род и в род: Он погубить хотел народ...»⁵; «Она могла, она умела Гражданкой и супругой быть...»; «Чтить Брута с детства я привык...»; «Но он достоин укоризны — Согрешил сам он погубил: Он торжество врагов отчизны Самоубийством утвердил» (Войнаровский);

«Где сладострастие и негу я вкушал» (К Делли);

«Пусть Рогнедов дух в тебя вдохнет мое повествованье; Пускай оно в груди молодой Зажжет к делам великим рвенье» (Рогнеда);

«Для тирана нет спасенья; Друг ему — один кинжал» (Дмитрий Самозванец);

«И помни: я погибну за русское племя» (Иван Сусанин);

«Ему ли ожидать стыда В суде грядущих поколений»⁶ (Державин);

«Настанет век борений бурных Неправды с правдою святой...»;

«Уже воспрянул дух свободы Против насильственных властей;

Смотри — в волнении народы...»; «Старайся дух постигнуть века» (Видение);

«Но нам ли унывать душой» (Гражданское мужество);

«В святой борьбе за вольность грека Он все под солнцем разглагольствовал...»; «Когда он кончил юный век В стране, от родины далекой» (На смерть Байрона);

«Лазурь небес, цветы полей Для угнетенных не отрадны, Рабы и сумрачны и хладны...»; «Но Наливайко всех сильнее томится душою и страждет...»; «А уж давно пора, мой друг, Быть не мужьями, а мужами...»; «Но вековые оскорбленья Тиранам

¹ Те, которые «хладною душой бросают хладный взор На бедствия своей отчизны».

² Ревностью — рвением.

³ Ср.: «Пусть с хладною душой бросают хладный взор... И не читают» («не видят»).

⁴ Ср. образ Брута, убивающего Цезаря.

⁵ Ср. «грядущий позор» и «укоризны» (по адресу тех, кто «с хладною душой бросает хладный взор На бедствия своей отчизны... И не готовится для будущей борьбы За угнетенную свободу человека...»).

⁶ Ср.: «И не читают в них грядущий свой позор...»

родины прощать И стыд обиды оставлять Без справедливого
отмщения Не в силах я; один лишь раб Так может быть и под-
и слаб...»; «Могу ли равнодушно видеть Порабощенных земля-
ков; Нет, нет! Мой жребий: ненавидеть Равно тиранов и ра-
бов...»¹; «Бессмертна к родине любовь, и — Раздастся глас свя-
той свободы, И раб проснется к жизни вновь» (Наливайко);
«Дерзнет ли вновь любимец счастья Взор бросить, полный сла-
догострастья» (На смерть Чернова) и т. д.

Таковы основные замечания, которые можно сделать о сло-
варе и семантике стихотворения «Гражданин». Написанное бо-
лее 150 лет назад, оно до сих пор продолжает глубоко трогать
нас своей высокой гражданственностью, восхищать совершен-
ством художественной формы, чистотой и силой языка. В думе
«Державин» Рылеев, как бы подавая руку Некрасову, писал:

Святой великий сан певца
Он делом оправдать обязан.

Небольшое по размеру, но не по значимости, стихотворение
«Гражданин» — яркое свидетельство того неоспоримого факта,
что и в наши дни продолжают жить не только дела Рылеева²,
но и его слова, его «высоких дум кипящая отвага», его поэзия —
поэзия гражданина и поэта.

Я ль буду в роковое время
Позорить Гражданина сан
И подражать тебе, изнеженное племя
Переродившихся славян?

Нет, не способен я в объятиях сладострастья,
В постыдной праздности плачущий свой век младой
И изнывать кипящею душой
Под тяжким игом самонадея!

Пусть юности, своей не разгадав судьбы,
Постигнуть не хотят предназначенье века
И не готовятся для будущей борьбы
За угнетенную свободу человека.

Пусть с холодной душой бросают холодный взор
На бедствия своей отчизны
И не читают в них грядущий свой позор
И справедливые потомков укоризны.

¹ Ср.: «Нет, не способен я... Пусть с холодной душой бросают холодный
взор На бедствия своей отчизны...»

² «Сначала — дворяне и помещики, декабристы и Герцен. Узок круг этих
революционеров. Страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало.
Декабристы разбудили Герцена, Герцен развернул революционную агитацию.
Ее подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы,
начиная с Чернышевского и кончая героями «Народной воли» (Лекция В. И.
Памяти Герцена. — Полн. собр. соч., т. 21, с. 261).

Они раскаются, когда народ, восстав,
Заставит их в объятиях праздной пегги
И, в бурном мятеже ища свободных прав,
В них не найдет ни Брута, ни Риеги.

СТИХОТВОРЕНИЕ «Я ВАС ЛЮБИЛ...» А. С. ПУШКИНА

Почти 150 лет прошло со времени трагической гибели
А. С. Пушкина (1799—1837). Почти полтора десятилетия отделяет
нас от его короткой и беспокойной жизни. Но и сам поэт, и его
художественные произведения — с нами. Они живут в наших
сердцах и мыслях, в наших делах и в языке. Пушкин и сейчас
близок и дорог нам высоким гуманизмом и поразительной
искренностью. Он и ныне «любезен» нам тем, что пробуждает
в нас добрые чувства любви, свободы, человеческого достоинст-
ва и самостоятельности.

Среди бессмертных творений поэта мы находим произведе-
ния самых различных форм и жанров. Печатью непреходящей
художественной ценности отмечена, в частности, и его заме-
чательная лирика. Не только трудно, но просто невозможно
даже перечислить лирические шедевры Пушкина. Их очень мно-
го, и они самые разные.

Среди них одно из первых мест по праву занимает написан-
ное Пушкиным в 1829 году стихотворение «Я вас любил...». Оно
представляет собой одну из самых пленительных лири-
ческих миниатюр в русской литературе, изящную и тонкую
по своей эстетической форме и поражающую до глубины души
своим всечеловеческим содержанием. По существу, это не что
иное, как поэтическая исповедь, драматически сдержанная
и в то же время горячая и горестная. В ней просто и удивитель-
но выразительно поэт говорит о своем большом и высоком че-
ловеческом чувстве любви к любимой им, но не любящей его
женщине.

И проступающая затасанная тоска поэта по несостоявше-
муся для него счастью органически слита в этих восьми
строках с искренним пожеланием любимой такой же нежной
и бескорыстной любви другого, какую испытывает к ней
он сам.

Задумчивые и трогательные строки «Я вас любил...» не были
у Пушкина результатом художественного вымысла или перера-
ботки ходячих литературных реминисценций. Подобно по-
дающему большинству других лирических произведений, они
родились под легкой рукой Пушкина как естественный поэти-
ческий отклик на реальные события его жизни и имели вполне
конкретный адресат.

Слова «Я вас любил...» были обращены к дочери президен-
та Академии художеств и директора Публичной библиотеки

А. А. Олениной. К ней Пушкин в 1828 году испытывал самые глубокие чувства, хотел даже жениться на ней, делал предложение, но получил отказ. А. А. Оленина, совершенно искренне считавшая Пушкина «самым интересным человеком своего времени и выдающимся на поприще литературы»¹, была к нему, несомненно, небезразлична, однако планов своего замужества с ним не связывала, тем более, что последнее для нее было «вещью прозаической, без всякого идеализма»².

Этой умной и красивой девятнадцатилетней девушке Пушкин в 1828 году посвящает целый цикл стихотворений («Ее глаза», «Ты и Вы», «Предчувствия», «Зачем твой дивный карандаш...», «Город пышный, город бедный» и др.)³.

На фоне этого полного нежности и тепла лирического двенадцатилетия Пушкина с А. А. Олениной (которую он в черновиках в одной из анаграмм назвал *Anette Pouchkine*) восьмистишие «Я вас любил...» выступает как своеобразное поэтическое прощание. Это было последнее «прости» любви и любимой, проникнутое всепрощением и добротой, и в то же время твердой мужской гордостью и самоуважением. После него между Пушкиным и А. А. Олениной было все позади. В альбоме последней под текстом этого стихотворения он сделал уже знаменательную приписку: «plusqu'au parfait — давно прошедшее 1833»⁴.

Действительно, для женатого Пушкина, отца семейства и нежного супруга, стихотворное «прости», адресованное А. А. Олениной, относилось к делам и чувствам «давно минувших дней». Но в потоке русской лирической поэзии оно не прошло «стороной, как проходит косой дождь», а (оторвавшись от конкретного жизненного эпизода поэта) осталось в нашей литературе и этике навсегда, как явление непреходящее по своей завораживающей форме и пронзительному содержанию.

Стихотворение «Я вас любил...» среди многих других пушкинских лирических произведений выделяется особо какой-то удивительной безыскусственностью и поразительной современностью языка, на котором оно написано. В плане выражения оно предстает перед нами произведением, в котором по существу полностью отсутствуют архаические языковые факты, мешающие коммуникативным отношениям поэта и современного читателя. В нем нет совершенно устаревших слов, неизвестных морфологических форм и синтаксических конструкций.

Языковая прозрачность и простота рассматриваемых строк не означает, однако, что они в лингвистическом комментарии

¹ Из «Дневника Анны Алексеевны Олениной». — В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 70.

² Там же, с. 67.

³ Там же, с. 400.

⁴ Там же.

совершенно не нуждаются. Кое-что в них все же требует объяснения.

Одна из «мелочей», требующих к себе специального и пристального внимания, касается фонетической стороны языка и прямо и непосредственно связана с основой основ стихотворения — характерной для него рифмовки. Этот важный факт, разбирая «звуковой уровень» данного произведения, Л. Ф. Тарасов почему-то совершенно игнорирует¹. Дело идет о произношении слова *безнадежно* (с *е*, а не *о* после мягкого *д'*, вместо современного орфоэпически правильного рифменными связями слова *безнадежно* с наречием *нежно*). Последнее произношение (с *е*) исключается рифменными связями слова *безнадежно* с подударным *е* как *е*, а не *о* отразились стойко даже у зрелого Пушкина пережитки особой традиционно-поэтической орфоэпии, унаследованные им из арсенала стихотворного языка XVIII века. Достаточно привести несколько примеров хотя бы из романа «Евгений Онегин»:

Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно... (гл. I, стр. 4);

Случалось ли поэтам слезным
Читать в глаза своим любезным
Свои творенья?... (гл. IV, стр. 34);

Но, шумом бала утомленный
И утро в полночь обратя,
Спокойно спит в тени блаженной
Забав и роскоши дитя (гл. I, стр. 36);

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще... (гл. VII, стр. 24);

Стоит олень, склонив рога;
Верблюд лежит в тени утеса,
В лугах несется конь черкеса (Путешествие ЕО);

Финал гремит; пустеет зала;
Шумя, торопится разъезд;
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд (Путешествие ЕО).

Совершенно несомненно, что случаи такого употребления, рядом с орфоэпически современными, были в зрелые его годы стилистически немаркированными, «и он употреблял такой способ рифмовки большей частью вполне механически»².

Отмеченное отступление Пушкина в произношении наречия *безнадежно* от орфоэпических норм живой разговорной речи

¹ Тарасов Л. Ф. К методике лингвистического анализа поэтического произведения. — Рус. яз. в школе. 1972, № 4, с. 17.

² Винокур Г. О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина. — Указ. соч., с. 363.

своего времени и несовпадения его с орфоэпическими нормами современного русского литературного языка должно 1) предостеречь от ошибочного произношения слова *безнадежно* (это разрушит рифмовки и, значит, стих в целом) и 2) объяснить правильность и законность *е* как *е* в данном случае в качестве одной из поэтических вольностей.

Разбираемое явление также служит одной из иллюстраций исторической изменчивости языка в целом и его орфоэпических правил и законов в частности.

Если иметь в виду строительный материал, из которого создано «Я Вас любил...», то здесь в первую очередь важно отметить высокое умение поэта сказать о самом сокровенном естественно просто и в то же время в высшей степени волнующе и трогательно. Задушевная и мягкая образность номинативно-стилистической основы миниатюры соткана в основном из межстилевых слов, не имеющих ярких экспрессивных обертонов и семантических приращений, привычных и непритязательных. Смысл стихотворения выражается почти исключительно одними автономными лексическими единицами. В тексте содержится (и это при сильной и неизменной любви поэта к перифразам!)¹ только одна перифраза: ... *любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем* «и вероятно, еще люблю». Фразеологический оборот обиходного характера *дай (Вам) бог «желаю (вам)»* в счет идти не может.

Однако несмотря на то, что подавляющее большинство слов являются здесь безобразными, коннотативно не осложненными наименованиями соответствующих понятий и явлений объективной действительности, стихотворение предстает перед нами на удивление изобразительным, выразительным и поэтичным. Последнее создается в первую очередь, конечно, всем элегическим и медитативным слогом изложения. Однако немалую роль в такой стилистической окраске анализируемых восьми строк играют имеющиеся в них поэтизмы традиционной стихотворной лексики, относящиеся к тому ее слою, который был назван Г. О. Винокуром элегическим словарем².

В качестве таких лексических единиц, которые настраивают «читателя на элегическое восприятие сообщаемого уже одними своими словарными качествами»³, здесь выступают нередко у поэта и в других контекстах слова *угаснуть, тревожить, печалить, безмолвно, безнадежно томим и нежно*⁴. Среди перечисленных элегических слов традиционно-поэтической лексики только одно употреблено в переносно-метафорическом значении (и то в составе перифразы *любовь еще, быть может, в душе*

¹ См. об этом: с. 49 и след.

² Винокур Г. О. Указ. соч., с. 371.

³ Там же, с. 372.

⁴ Небольшой список наиболее ярких и частотных лексических единиц элегического словаря приводится Г. О. Винокуром (см. указ. соч., с. 372).

моей угасла не совсем). Это глагол *угасла* в значении «умерла, прошла, исчезла», которое отмечается у слова *гаснуть* уже в «Словаре Академии Российской»¹.

В таком значении это слово и его без- и инепрефиксальные родственники встречаются у Пушкина неоднократно: «Я думал, что любовь *погасла* навсегда» (Элегия, 1816 г.); «Бездумных дней *угасшее* веселье Мне тяжело, как смутное похмелье...». «И медленно в душе твоей надежда гибнет, *гаснет*» (Руслан и Людмила).

Семантически перифрастические сочетания с этими глаголами, обозначающие ковер, прекращение какого-н. чувства или состояния типа... что (чувство) *погасло* в ком и т. д.², противопоставлены перифразам с антонимичными глаголами *гореть* и *пылать*.

Ср. сочетание с глаголом *гореть* у В. А. Жуковского в «Пиршестве Александры»: «Жар любви уже *горит* в душе, акупившей сожаленья», в котором — в силу включения в текст также и слова-образа *жар*, являющегося, как и слова *огонь, пламень*, символом любви — переносно-метафорическое значение ощущается значительно сильнее, поскольку как бы совмещается со значением этимологическим, первичным.

Подобное оживление графического *угаснуть* мы находим и у Лермонтова:

Угас, как свеч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

В силу своей элегической темы любви стихотворение не содержит ни одного слова конкретной семантики. Абсолютно все полнозначные слова, образующие содержательный план «Я Вас любил...», принадлежат к разряду абстрактной лексики и имеют «духовную», социально-психологическую семантику, выступая как наименования различных субъективных состояний и их качественных опусков (ср.: *любил, любовь, угасла «умерла», (не) тревожит, (не) хочу, печалить, безмолвно, безнадежно, робостью, ревностью, томим, искренне, нежно, любимой*). Слова *душа* и *бог* в своем употреблении несамостоятельны; они выступают здесь не автономно, а в составе перифразы и фразеологизма как их составные компоненты, в силу этого не имеющие своего отдельного собственного значения: *в душе моей* — во мне; *дай вам бог* — желаю вам.

Лирический строй и адресат его взволнованного поэтического монолога называются личными местоимениями *я* и *вы*. Ключевыми словами, образующими образный каркас элегии как художественного текста определенного содержания, выступают глагол *любить* (с его производными *любовь* и *любимая*) и местоимения *я* и *вы*. Именно вокруг этого словесного треугольника группируются все остальные уточняющие и объяснительные лексические единицы, в сочетании образующие единое смысловое целое.

¹ Ср.: *Гаснуть* значит относительно к страстям: уменьшаться, тихнуть, силу терять, истреблять. *Любовь* в нем *гаснуть* начинает... (Словарь АР, ч. 1, с. 1033).

² Иванова Н. Н. Поэтическая «глагольная» перифраза у Пушкина. — В кн.: Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969, с. 309.

Создание целостного по смыслу художественного текста обусловлено здесь его своеобразной «закрытой» композицией. Страстную и одновременно сдержанную поэтическую исповедь перед любимой Пушкин строит в строгих и логичных формах последовательного синтаксического развертывания. «Здесь, несмотря на эмоциональность речи, предложения сочетаются в единство строфы так, что каждая последующая мысль вытекает из предыдущей, естественно вызывая одна другую»¹.

В то же время элегия четко распадается на две совершенно непохожие ни по своему содержанию, ни по размеру и форме контрастные части: первая является лирическим повествованием, вторая выступает как лирическое пожелание.

Первая (повествовательная) часть элегии, которая содержит исповедь лирического героя как таковую, занимает семь строк, т. е. почти все разбираемое стихотворение:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;²
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью тощим;
Я вас любил так искренно, так нежно...

По информативному и композиционному существу это вполне законченное речевое произведение. Разбираемая миниатюра могла спокойно оканчиваться строкой *Я вас любил так искренно, так нежно*. Другое дело, это стихотворение в таком случае было бы на целый порядок менее выразительным и привлекательным и много потеряло бы в своей человеческой привлекательности и воспитательной значимости.

Поэтический монолог, выступающий как лирическое изъяснение своих сокровенных чувств и переживаний, по архитектонике представляет собой замкнутую эстетическую структуру, где ее «непосредственно составляющие» скрепляются в единый текст прежде всего троекратной анафорой *Я вас любил*. Это предложение — лейтмотив всей первой части стихотворения. Им она начинается как определенное целое, им начинается и ее последняя строка.

Важную роль в художественной организации этой части играют также и другие языковые средства: лексико-синтакси-

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 324.

² С трактовкой В. В. Виноградовым строки *Но пусть она вас больше не тревожит* как «противительного присоединения пожеланий» (Стиль Пушкина, с. 324—325) согласиться трудно. *Но пусть она вас больше не тревожит* содержит в действительности просьбу не тревожиться уже по поводу чувств поэта. См. толкование слова *пусть* в «Словаре языка Пушкина» (т. 3, с. 888—879).

ческие повторы и параллели в виде противопоставленных и соположенных конструкций, однородных членов предложений, одних и тех же союзов, лексических единиц, если не тех же самых, то близких по своей тематической принадлежности и эмоциональной окраске (ср.: *тревожит — печалить, безмолвно — безнадежно, робостью — ревностью, искренно — нежно, еще — больше* в значении «уже», *вас — вас, не тревожит — не хочу, не совсем — ничем, то — то, так — так*). Тесному слиянию отдельных языковых фактов в образное единство способствует и тавтология морфем в пределах соотносительных слов (ср.: *без — без-, -остью — -остью, -но — -но, -ем — -ем*), поскольку она служит дополнительным средством для создания внутренней и финальной рифмы, а тем самым и звуковой упорядоченностью повествовательной части элегии в целом.

Вторая часть стихотворения является уже не повествованием, а пожеланием, сменяющим «общий сдержанный тон исповеди резким всплеском эмоциональности»¹. Оно состоит всего из одной строки, в форме сравнения представляющей собой присоединительную конструкцию в общем-то, на первый взгляд, (особенно) если иметь в виду предыдущее, довольно неожиданного содержания:

Как дай вам бог любимой быть другим².

Внезапный и взволнованный переход поэта от элегической исповеди к трогательному и горестному пожеланию счастья отвергнувшей его женщине создает особый драматизм и экспрессивное напряжение заключительной строки элегии.

Особая, присоединительная по отношению к предыдущему повествованию заключительная строчка стихотворения, будучи его автономным компонентом, вместе с тем накрепко связывается Пушкиным с предшествующей частью. Семь строк повествования и одна строчка пожелания образуют неразрывное лирическое целое. Это создается и их содержательным контрастом, и соотносительным местоимением *так* и союзом *как* (*Я вас любил так искренно, так нежно. Как дай вам бог любимой быть другим*, ср.: *Я так (=очень) ее любил и т. п.*).

Художественная цельность и совершенство разбираемой миниатюры образуется, естественно, не только поэтикой языка, но и чисто версификационными средствами (ритмом и рифмой в первую очередь). Неспешный пятистопный ямб с пиррихиями, точные и простые, «как в старые добрые времена», рифмы (вместе с размеренным и доверительным синтаксисом) делают элегию гармоничной и музыкальной. Глубокие и естественные движения большой души великого поэта, волнующие мгновения

¹ Тарасов Л. Ф. Указ. статья, с. 18.

² О присоединительных конструкциях в стихотворном языке Пушкина см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 306—358.

его жизни запечатлены им в разбираемом произведении отчетливо, вдохновенно и навсегда. Поэтому мы и сейчас повторяем и твердим паизусть, с пристрастием анализируем и изучаем, нежно и искренне любим вечные строки «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 тоним;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай нам бог любимой быть другим.

ВДОХНОВЕННЫЙ ЯЗЫК «ВДОХНОВЕНИЯ» А. А. ДЕЛЬВИГА

Имя Антона Антоновича Дельвига неразрывно связано с именем великого Пушкина. Среди поэтов пушкинской плеяды Дельвиг в этом плане занимает особое место. «Никто на свете не был мне ближе Дельвига... без него мы точно осиротели», — писал Пушкин. И в жизни, и в общественной деятельности их многое действительно объединяло и роднило.

Сначала лицейский товарищ, а затем задушевный друг Пушкина, Дельвиг впоследствии был его верным соратником в борьбе за высокое призвание и честность литературы, за ее реализм и народность. Так же как и Пушкин, он разделял патристические и свободолубивые взгляды передовой интеллигенции своего времени. Вместе с Пушкиным в последние годы своей короткой жизни Дельвиг основал «Литературную газету». И его, как политически неблагонадежного, не миновали преследования Бенкендорфа, сыгравшие свою роль в болезни и скоростной смерти поэта вскоре после запрещения «Литературной газеты» за четверостишие Делавиня об июльской революции 1830 года во Франции.

Совершенно несомненно, что Пушкин оказал определенное влияние на творчество Дельвига, на его единомышленников. Слишком велико было поэтическое обаяние великого русского поэта. Недаром Дельвиг в письме Пушкину от 10 сентября 1824 года назвал его «Ваше парнасское величество». Однако в поэзии он все-таки, учась и заимствуя лучшее у предшественников и современников, шел своей нетронутой дорогой.

Последнее, в частности, весьма своеобразно отмечалось в знаменательном 1825 году и Пушкиным в его прекрасных стихах, посвященных Дельвигу:

С младенчества дух песен в нас горел,
И дивное волнение мы познали;
С младенчества две музы к нам летали,
И сладок был их лаской наш удел;
Но я любил уже рукоплесканья,
Ты, гордый, пел для муз и для души;
Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши...
(19 октября).

Что же нового и самобытного мы находим в поэтических произведениях Дельвига? В чем наиболее ярко проявилась литературная индивидуальность поэта, таланту которого, по справедливому замечанию Пушкина, сохранившему свою силу и ныне, «еще не отдали мы должной справедливости»?

Дельвиг прожил немного (чуть более 32 лет, 1798—1831), немного он, в общем, и написал. Но оставшиеся от него строки наглядно и убедительно свидетельствуют, что в русской классической литературе первой трети XIX века А. А. Дельвигом было сказано негромкое, но веское и, главное, свое, оригинальное слово.

Заметный след после себя он оставил в первую очередь в сфере стихотворных форм и метрической техники. Его творческие поиски в этом отношении во многом способствовали дальнейшему развитию и обогащению русского лирического стиха как определенной разновидности поэтического мышления и языка. Его стихотворения до сих пор вызывают у нас восхищение: «необыкновенным чувством гармонии и той классической стройностью, которой никогда он не изменял»¹.

Многие дельвиговские идиллии и сонеты, песни и романсы и сейчас привлекают нас не только отточенной и совершенной формой, но и истинно человеческим содержанием, искренностью и глубиной мысли.

В написанных в духе античных произведений идиллиях Дельвига нашли свое отражение мечты поэта о социальной гармонии, свободной и мирной, по-настоящему человеческой жизни. По-своему в этом сказалося неприятие им тогдашней самодержавной российской действительности. Образная пластика, отточенный и прозрачный язык, магическая ритмика гекзаметра и сейчас доставляют нам истинное наслаждение, когда мы читаем идиллии «Конец золотого века», «Цефиз», «Купальницы», «Изобретение ваяния» и др. Еще более близкими и родными выступают для современного читателя многие его песни и романсы, удивительно трогательные и проникновенные, совершенно свободные от традиционно-поэтической лексики и фразеологии и целиком построенные на художественно-образительных

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 316.

средствах народной песенной традиции. Они совсем не потеряли своей павной прелести и полностью сохранили силу своего эстетического воздействия. Их любили и охотно перекладывали на музыку выдающиеся русские композиторы (Алябьев, Глинка, Даргомыжский и др.). Некоторые из них стали народными в полном смысле этого слова. Достаточно вспомнить хотя бы русские песни и романсы Дельвига «Мне минуло шестнадцать лет», «Соловей мой, соловей», «Сегодня я с вами пирую, друзья», «За далью туманной», «Ах ты, ноченька», «Только узнал я тебя», «Не говори: любовь пройдет», «Протекших дней очарованье», «Не осенний частый дождик», «Мой суженый, мой ряженный», «Я вечер в саду, младшенька, гуляла» и др.

Однако талант поэта проявился не только в идиллиях, веселых и романсах. Дельвигу, как писал в письме к нему К. Ф. Рылев, «сладостно поющему на русский лад и мило на лад древних греков», мы прежде всего обязаны также и тем, что в русской поэзии XIX века стал настойчиво и удачно разрабатываться и совершенствоваться сонет, и русская строфика обогатилась еще одной строгой, но очень емкой и красивой стихотворной формой. Заслуги Дельвига в этой области были отмечены уже Пушкиным в его сонете «Суровый Дант не презирал сонета...», появившемся по крайней мере спустя семь лет после первых сонетов Дельвига:

У нас еще его¹ не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Среди сонетов, написанных Дельвигом, нет ни одного посредственного. Все исполнены мастерски, поэтичны и дают пищу и нашему уму, и сердцу. И все же особо выделяется среди них сонет «Вдохновение», поднимающий вечный вопрос о характере поэтического вдохновения и роли поэта в обществе.

Не касаясь подробно «плана содержания» этого сонета, дадим далее лингвистический комментарий его «плана выражения».

В остром вопросе о назначении поэта в обществе и месте поэзии в литературе и жизни Дельвиг был всегда солидарен с Пушкиным. И не только на словах, но и на деле. Неброская по манере письма, не содержащая боевой декабристской гражданственности, его добрая поэзия тем не менее вызывает у нас глубокое уважение и справедливую гордость. Она благородна и независима. Она свободна от низкой лжи и лести сильных мира сего и воспекает добро и добродетель. Она прославляет не временное и преходящее, а то, без чего человек не может быть человеком: его нерасторжимую связь с природой, свободу, труд, любовь, счастье.

¹ Его — сонета.

Написанный Дельвигом более 160 лет назад (в 1822 году) сонет «Вдохновение» в языковом отношении предстает перед нами не только удивительно совершенным, но и совершенно современным. Это объясняется тем, что в нем абсолютно нет неизвестных нам слов и выражений, практически отсутствуют непонятные грамматические формы и модели. При всей возвышенности предмета поэтического разговора Дельвига с читателем язык его «Вдохновения» действительно на удивление прост и поразительно чист от незнакомых и неактуальных сейчас «строительных материалов» и речевых образцов:

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье.
В друзьях обман, в любви разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.
И, презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими всками;
Он ставит честь превыше всех честей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами.

Тем не менее разбираемое стихотворение, как и всякое другое художественное произведение (особенно — прошлого), требует от читателя прилежного взгляда и бережного отношения. Только это позволяет понять подлинное содержание и форму сонета, правильно прочитать и увидеть его как определенную информацию и образную систему, стереть с его чудесного поэтического «лица» лингвистическую «пыль» устаревшего и оценить поэтическое волшебство, казалось бы, самых обыденных и заурядных слов и сочетаний, почувствовать не только силу, но и механизм их эстетического воздействия.

Под лингвистическим «микроскопом», при неспешном и «вникающем» чтении становятся зримыми и имеющиеся в сонете отдельные случаи языковой архаики, и языковое мастерство поэта. Именно указанные обстоятельства заставляют, между прочим, отдать предпочтение сонету «Вдохновение» перед всеми другими, в том числе и перед очень хорошим стихотворением «Н. М. Языкову», которое считается некоторыми «лучшим сонетом» в творчестве Дельвига¹. В сонете «Н. М. Языкову» устаревших языковых фактов и стилистической дани поэтической речи первой трети XIX века значительно больше

¹ См.: Фридман Н. В. Поэзия Дельвига. — Лит. в школе, 1973, № 4, с. 92.

(ср.: *младой, певец* в значении «поэт», к парнаасским высотам «к достижениям в поэтическом искусстве» и т. д.).

Что же прежде всего обращает внимание (и требует комментариев) в разбираемом сонете Дельвига? Заметьте, все выстукает, очевидно, наблюдающиеся отступления от норм современной акцентологии. Они касаются двух слов: *ценит* и *презренный* («Но этот миг любимец муз ценит...»; «И презренный гонимый от людей...»). Отмечаемое в сонете ударение в этих словах на аффиксе (во втором слове выделяемом лишь этимологически) сейчас им не свойственно. Стилистически эти факты не маркированы и являются простыми архаизмами времени. Дельвиг употреблял их так, как было тогда принято, без какой-либо художественно-выразительной мотивировки.

Особый характер указанных акцентологических фактов виден невооруженным глазом: его с головой выдает ритм. Последний не позволяет нам и одновременно «поправить» здесь Дельвига: при современной акцентуации слов *ценит* и *презренный* соответствующие строчки как метрически организованные компоненты стихотворного целого «сломались» бы и превратились в прозаические сообщества слов.

Думается также, что даже при беглом знакомстве с сонетом будет замечена каждым (это тоже, так сказать, находится на лингвистической поверхности текста) и еще одна языковая особенность — лексическое и фразеологическое обозначения поэта. И то и другое — явные архаизмы. Первое (*пиит*: «Забыты им: восторженный *пиит*...») является лексико-фонетическим архаизмом, второе (*любимец муз*: «Но этот миг *любимец муз* ценит») — традиционно-поэтической перифразой. Однако эти несомненные архаизмы вполне понятны и хорошо известны любому, кто «проходил» Пушкина (ср.: *И славен буду я, доколь в подлунном мире Жив будет хоть один пиит* в его «Памятнике», *Стишки любимца муз и граций* в его «Разговоре книгопродавца с поэтом» и т. д.).

Кстати, синонимический ряд наименований поэта в стихотворной речи первой половины (и особенно — первой четверти) XIX века был очень обширным и разнообразным (ср.: *любимец муз, питомец муз, сын Феба, сын Аполлона, служитель Парнаса, наездник Пегаса, калерник Аонид, певец, стихотворец, рифмодей, творец, пиит, поэт* и т. д.)¹. Выбор того или иного синонима во многом определялся жанром и тематикой стихотворения, однако большую роль в этом играли пройденная поэтом литературная школа и сложившаяся до него традиция словоупотребления.

Нет сомнения в том, что никаких специальных стилистических функций ни у оборота *любимец муз*, ни у слова *пиит* в сонете «Вдохновение» нет. Они употребляются в нем как простые словарные параллели к синонимичному им существитель-

¹ Подробное описание и анализ обозначений поэта в стихотворной практике первой четверти XIX в. см. в кн.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969, с. 105 и след.

ному поэт. Выражение *любимец муз* используется Дельвигом скорее всего как самый частотный фразеологический штамп традиционно-поэтической номинации поэта, первым пришедшим на память в качестве удовлетворяющего метрическим нуждам строчки.

Что касается лексико-фонетического архаизма *пиит*, то появление в конце строчки именно его, а не действительного поэт, целиком объясняется (как, между прочим, и у Пушкина в его «Памятнике», ср. *убежит — пиит*) требованиями версификации — необходимостью срифмовать «поэтическое самоназвание» с глаголами *горит, ценит, дорожит*. Именно они рифмически на 100% предсказали появление ныне уже «старомодно-го» *пиит*, а не чего-либо другого (скажем, слов *поэт* или *певец*).

В аналогичных жанрово-тематических и стилистических ситуациях, когда идет соответствующий диктат рифмы (на *-ит*), Дельвиг прибегает к помощи и современного нам поэт, и лексико-семантического архаизма *певец*, и других. Ср.: «В самом себе блажен поэт...»; «И выше б Рока был поэт...» (Поэт); «Тебе ль, младой вешун, Любимец Аполлона, На лиру звучную Потоком слезы лить...»; «Нет, Пушкин, рок *певцов* — Бессмертье, не забвенье...»; «А я ужель забыл тобою, Мой брат по Музе, мой Орест» (К А. С. Пушкину); «Все ж песни вам от сельского поэта: Любите их за то хоть, что мои» (К друзьям); «С благоговейною душой Поэт, упавши на колени...» (Музам); «Младой *певец*, дорогою прекрасной Тебе идти к Парнаасским высотам» (Н. М. Языкову).

Мы остановились на том, что, так сказать, бросается в глаза. Все остальное в сонете кажется своим и обычным. Однако это впечатление обманчиво. Более пристальное внимание к тексту сонета позволяет выявить и другие случаи, требующие пояснений. Если выражаться образно, то эти случаи выступают как своеобразные шумы (конечно, разной степени «громкости»), мешающие нам слышать настоящий голос и мысли поэта. Они различны также и по своей содержательной значимости и лингвистическому интересу.

Отметим их по порядку «следования». Первым, пожалуй, надо назвать развернутое сравнение, образующее четвертую строчку: *Как мученик с землею разлученье*. На современный русский обиходный язык его можно перевести следующим образом: «Как мученик (ценит) смерть». Соответствующая семантика словосочетания *с землею разлученье* связана прежде всего со значениями слова *земля* «мир, вселенная» и оборота *земной житель* «человек, смертный». Таким образом, перед нами здесь одно из редких перифрастических обозначений смерти.

Далее должен остановить наше внимание эпитет к слову *пиит*. Поэт у Дельвига — *восторженный*. Здесь это — «исполненный вдохновения» (слово *восторг* в качестве ведущих значений прежде всего имело то же значение, что и существительное *вдохновение* — «воспарение духа», «высшее проявление творче-

ских сил», «творческий подъем, ниспосланный свыше» и даже «ясновидение»).

Самое актуальное в настоящее время значение прилагательного *восторженный* — «склонный восторгаться, исполненный восторга, экзальтированный» — не способствует верному его пониманию в сонете Дельвига, а, напротив, уводит в сторону. Ведь в анализируемом произведении Дельвиг говорит о поэте как о человеке, на которого «слетает вдохновение», что позволяет стать ему ясновидцем, и читающим свою судьбу, и хорошо представляющим себе выпавшую ему нелегкую, но завидную долю, поэтом-пророком, который «говорит с грядущими веками».

Содержит в себе архаическую «изюминку» и предположительно-падшее сочетание *от людей* в строчке *И презренный, гонимый от людей*. Тут мы сталкиваемся с уже устаревшей синтаксической конструкцией, которая пришла в русский литературный язык из старославянского, где название действующего лица при глаголе и причастии страдательного залога употреблялось в родительном падеже с предлогом *отъ*. Изредка эта конструкция встречается в литературе первой половины XIX века¹. *Презренный, гонимый от людей* значит «презираемый, преследуемый людьми» (современниками, см. ниже). Заметим попутно, что *презренный* «заслуживающий, вызывающий презрение» раньше имело и более глагольную семантику — «презираемый»².

Следующие две строчки («Блуждающий один под небесами, Он говорит с грядущими веками») на язык «презренной поэмы» переводятся так: «Странствующий один на земле, Он говорит с потомками». Они не содержат ничего специфического, кроме ясных традиционно-поэтических перифраз, и специального рассмотрения поэтому не требуют.

Совсем другой в этом плане является строчка, которая идет за ними. Понять ее подлинный смысл и оценить ее с эстетической точки зрения можно, только «лингвистически присмотревшись». Иначе она может показаться бессмысленной: *Он ставит честь превыше всех честей*³. Вскрыть глубинное содержание этой фразы и умелое применение в художественно-выразительных целях тавтологии полисемичного слова (а может быть, уже и омонимичных слов) позволяет учет всего смыслового объема семемы *честь*. Оказывается, в этой строчке Дельвига перед нами две чести: одна является одной-единственной и

для него единственно дорогой, другая — во множественном числе и множестве обликов, несущественная и необязательная.

Первая *честь* — это «благородство души и чистая совесть», «достойные уважения и гордости моральные качества и этические принципы личности». Вторая *честь* — это «почесть, почет, уважение». Сейчас слово *честь* в этом значении в форме множественного числа неизвестно. Раньше, как и слово *почесть* (ср. *почести*), оно его имело. Таким образом, строчка *Он ставит честь превыше всех честей* обозначает «Он ставит честь, благородство души и чистую совесть выше всех почестей, любого почета».

В этих словах Дельвиг декларирует независимость поэта от власти имущих, его неподкупность, честность и благородство. Яркая своей тавтологичностью и антонимическим противопоставлением слова *честь* «честь» слову *честь* «почесть, почет, уважение», строчка *Он ставит честь превыше всех честей* свидетельствует о том, что элементы народного творчества проникали у Дельвига и в сонет. Зависимость разбираемой строчки от пословицы *Честей много, а честь одна* несомненна⁴.

Стоит на миг задуматься и над последней строчкой сонета. Здесь тоже нас подстерегает языковая «особинка», связанная с существом текста. Было бы неправильным понимать ее «по-современному» (ср. Он делится с ней своими мыслями и планами на будущее, Он делится с друзьями последним куском хлеба и т. д.) например так: «И (поэт) делится имеющимся у него бессмертием с богами». По представлениям верующих боги сами по себе бессмертны, и занимать бессмертия у поэта им, конечно, не пристало. Дельвиг здесь хотел сказать, что настоящий поэт разделяет удел быть бессмертным наравне с богами, он бессмертен так же, как боги. И бессмертие дается ему его творчеством, немислимым без вдохновения.

В заключение краткого лингвистического разбора сонета остановимся на его первом слове (все остальное «синхронно» нашему языковому опыту). Им является вынесенное в заглавие и повторенное в первой строчке сонета («Не часто к нам слетает вдохновение») существительное *вдохновение*. Оно, как и слово *восторг*⁵, обозначает высшее проявление творческих сил, творческий подъем (вплоть до ясновидения). Поэтому-то сочетание *восторженный поэт* и выступает как обозначение поэта-пророка.

Вдохновение у Дельвига слетает и горит (в душе). Такие словесные связи существительного *вдохновение* выступают как

¹ См.: Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., с. 343. Ср.: *приглашенный от правительства* (Жуковский), *покинут от друзей* (Лермонтов) и т. п.

² См.: Даль Вл., т. 3, с. 392.

³ В книге стихотворений А. Дельвига (2-е изд. Л., 1951, с. 153. — Б-ва поэта. Малая серия) в этом месте наблюдается опечатка: вместо *честей* напечатано *частей*.

⁴ См.: Даль Вл., т. 4, с. 599.

⁵ В зрелом периоде своего творчества Пушкин пытался (даже теоретически) два эти слова разграничивать: «Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует». (Возражение на статью Кюхельбекера в «Мнемозине», 1825—1826 гг.)

закономерное и несомненное отражение «условных украшений стихотворства», изблюбленных в то время поэтических формул для обозначения тех сложных душевных движений, в которых существует и проявляется состояние подъема. Однако словопотребление Дельвига и в этом случае (так же как и использование фактов традиционно-поэтического наследия в целом) не представляет собой простого повторения существовавших тогда трафаретных формул и их стандартных вариаций.

Сложносочиненное предложение *Не часто к нам слетает вдохновенье, И краткий миг в душе оно горит* является нам как изящная и гармоническая инновация Дельвига, открывающая сонет не только формально, но и по существу. Несмотря на свою образную «дежурность» и знакомость (ср. у Пушкина: «Делиться не был я готов С толпою пламенным восторгом» — в «Разговоре книгопродавца с поэтом»; «И мне в младую боги грудь Влияли пламень вдохновенья» — в стихотворении «К Дельвигу»; «Я верю в пророчества пинтов. Нет, не вотще в их пламенной груди Кипит восторг» — в «Борисе Годунове» и т. д.) разбираемые строчки Дельвига предстают перед нами как специфически и только дельвиговские. В «завязке» сонета нет ни риторики, ни красотостей; внешне дается простая и сухая констатация фактов. Причем вдохновение у Дельвига здесь даже словесно не испослано богом, а просто слетает к поэтам само, и горит в душе так, как у нас сейчас *душа горит* (о крайнем возбуждении) или *человек горит на работе*.

В то же время в этих строчках — та нагая простота слов и их изобразительная сдержанность, которые образуют единый сплав «единственно возможных» и «неопровержимо верных» в данном случае слов. Намеренно прозаизированные, при всей своей выразительности — скупые и точные начальные строчки сонета определяют всю его неповторимую поэтику.

Слова, сочетания и фразы далее нисходят как бы сами собой, в полном стилистическом соответствии с зачином сонета и сообразно его содержательной логике как определенной строфической форме.

Вдохновение у Дельвига даже на словах в этих строчках никак не связано и не соотносится с представлениями о «божественной» сущности поэтического творчества. Заметим, что в последней строчке сонета у Дельвига не боги даруют поэту бессмертие, а он разделяет его наравне с ними.

В этом отношении Пушкин, как это ни покажется странным, более традиционен и арханчен. Образная канва многих «однотемных» произведений, в том числе и тех, которые были написаны значительно позже дельвиговского «Вдохновенья», во многом расцвечены традиционно-поэтической фразеологией, где вдохновение представляется как божий дар, испосланный Аполлоном (Фебом) и музами. Ср. хотя бы стихотворение «Поэт» (1827 г.), где мы встречаемся с такими перифрастическими оборотами, как: *Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон... Молчит его святая лира; Но лишь божест-*

венный глагол *До слуха чуткого коснется, Душа поэта вострепнется. Как пробудившийся орел...* Ср. также вариацию на тему вдохновения в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824 г.): «...Где я на пир воображенья, Бывало, музу призывал; Делиться не был я готов С толпою пламенным восторгом, И музы сладостных даров Не унывал постыдным торгом; ...И, признак бога, вдохновенье Для нас и чудно и смешно...» и др.

Заметим также, что соседство существительных *вдохновение* и *душа* (вдохновение у Дельвига горит в душе) не случайно и лингвистически знаменательно. Ведь они являются этимологическими родственниками, словами одного и того же корня (дох/дух/душ —дох (дых, душ (дух), давшими, в частности, производные *вдохновить*¹ и *задушевный* (последнее — как результат «словообразовательной контаминации» слов *душевный* и *закадычный* в сочетании с существительным *друг*)².

Структура сонета стройная и ясная. «Вдохновение» состоит из трех частей, следующих друг за другом в строгой логической последовательности.

В первой части (ее образует первое четверостишие) говорится об исключительности вдохновения (оно бывает редко и недолго) и поэтому очень большой его значимости для поэта. Она выступает как единое сложносочиненное целое, в котором три предложения связаны между собой и логикой следования, и союзами (*и, но*), и лексическими скрепами (*вдохновенье — оно, краткий миг — этот миг*). Третье предложение заканчивается развернутым «обстоятельным» сравнением (со значением «очень, чрезвычайно»):

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землей разлученье.

Во второй части (она «занимает» следующее четверостишие) раскрывается, почему вдохновение играет такую важную роль в поэтическом творчестве.

В этой части синтаксически объединяющим звеном выступает анжамбеман (перенос) в третьей строчке³:

¹ Является обратным образованием от *вдохновение*. См.: Виноградов В. В. Из истории русской лексики. — Рус. яз. в школе, 1941, № 2, с. 12—19.

² Слова *вдохновение* и *вдохновенный* пришли к нам из старославянского языка и уже тогда имели религиозное значение (ср.: *вдѣхновены отъ Христа*, т. е. Христом, ср. от людей («Изборник Святослава», 1073); *Дав еже апостоломъ вдѣхновенисмъ оубо власти благодати* (там же); *вдѣхнены: вси богомъ вдощени* («Послание Инкифора», до 1121) и т. д.). Подробнее о происхождении слова *вдохновение* см.: Шанский Н. М. Этимологические заметки. — В кн.: Этимологические исследования по русскому языку. М., 1960, вып. 1, с. 61—65.

³ Под *анжамбеманом* (или *переносом*) подразумевается: 1) перенесение части предложения или словосочетания из одной строки в другую; 2) несоединение в стихотворной речи ритмического членения со смысловым и синтаксическим.

В друзьях обман, в любви разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.

Третья (и заключительная) часть сонета — шесть строк, излагающих социально-эстетическую позицию Дельвига. «Послушными словами» (Пушкин) в них кратко и прямо сказано о том, кем является любимец муз, если он настоящий поэт.

Эта часть складывается из двух распространенных приложений и трех объединенных друг с другом лексической анафорой (Он) предложений. Присоединительная конструкция с союзом и¹ последней строки, усиливающая экспрессивное и лирическое напряжение, созданное ранее, ставит последнюю точку в сонете²:

И, презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками;
Он ставит честь превыше всех честей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами.

Общая идея, свойственные сонету строфические особенности и соответствующая рифмовка связывают все три части стихотворения воедино.

Но «Вдохновение» воспринимается как одно художественное целое также и в силу семантико-стилистической однородности его словаря. Весь он, так сказать, запрограммирован возвышенной тематикой сонета. В стихотворении нет ни одного разговорного и тем более просторечного слова, оно целиком «вырублено» из традиционно-поэтической лексики и состоит из стилистически нейтральных и книжных слов. Немногие высокие слова употребляются всегда с оттенком торжественности и приподнятости. Всего в сонете 75 слов. Из них — 18 служебных (не, к, и, и, и, и, в, в, в, во, но, как, с, с, с, уж, от, под) и 13 местоимений (нам, оно, этот, всем, им, свое, один, он, он, он, всех, своей, чем). Если исключить местоимения, то среди самостоятельных слов, имеющих номинативную функцию, повторяются лишь два — *миг* и *честь*. Оба случая тавтологии, как уже отмечалось, носят сознательный характер и использованы Дельвигом в определенных стилистических целях (*миг* — как элемент лексической скрепы, *честь* — для создания выразительного оксюморона).

¹ О присоединительных конструкциях и их роли в поэзии первой четверти XIX в. (в первую очередь у Пушкина) см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 286—318.

² Ср. аналогичную по своей функции заключительную «пунтировку» (термин В. В. Виноградова) присоединительную конструкцию в стихотворении Пушкина «К портрету Жуковского»: «И резвая задумается младость».

Однородны полнозначные слова и по своей категориальной семантике: все без исключения они имеют абстрактные значения, связанные с выражением духовного мира человека (о местоимениях, которые выступают «не как названия, а как их указательные заместители»¹, говорить не приходится: их семантика является очень отвлеченной и обобщенной по самой их природе). Используя слова В. В. Виноградова (по отношению к Пушкину), можно сказать, что «основным нервом повествовательного стиля» сонета являются «закрытые структуры, предложения, состоящие из имени существительного и глагола. Эпитеты-определения не играют такой роли, как, например, в стиле Карамзина или Жуковского. Они количественно и качественно ослаблены»².

Действительно, в сонете всего три прилагательных (*краткий, восторженный и грядущие*); слово *презренный* значит «презираемый» и — в отличие от эпитетов *восторженный* и *грядущие* — явно глагольно. Наречий еще меньше. Это — *часто* и *превыше*.

Основу номинативного словесного массива «Вдохновения» составляют глаголы (с причастиями) и существительные.

Глагольных слов в сонете — тринадцать (*слетает, горит, ценит, дорожит, забыты, прочитал, презренный, гонимый, блуждающий, говорит, ставит, мстит и делится*). И глаголы, и их причастные формы обозначают не конкретные физические действия, все они — названия действий духовного плана. Не представляют собой здесь исключения и глаголы *слетает, горит, ставит* и *делится*, поскольку употребляются они в тексте стихотворения не в своем прямом и свободном значении, а в переносных и фразеологически связанных.

Вдвое больше содержит «Вдохновение» существительных. По значению они делятся на две группы. Одну составляют обобщенные обозначения человека и «верховного существа» (*любимец муз, мученик, друзья, пиит, люди, боги*), другую — разного рода абстрактные существительные: *вдохновение, миг, душа, земля, разлученье, обман, любовь, разуверенье, яд, сердце, предназначенье, небеса, века, честь* «честь», *честь* «почесть, почет, уважение», *клевета, слава, бессмертие*. (Слова *земля, яд, сердце, небеса* в сонете являются не предметно-вещными существительными, а употребляются метафорически).

Таким образом, на художественную цельность и безыскусственность «Вдохновения», простоту и пластичность выражения в нем «высоких чувств, мыслей и вечных истин»³ «работает» и семантико-стилистическая однородность его словаря, и

¹ Галкина-Федорук Е. М., Горшкова К. В., Шанский Н. М. Современный русский язык. Морфология. М., 1957. с. 197.
² Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 294—295.
³ Рылев К. П. Полн. собр. соч., с. 313.

преимущественно «существительно-глагольный» характер последнего, тем более что весь этот содержательный материал искусно заключен в стройные размеры и «звонкие рифмы» (слова Пушкина) сонета.

Проведенный анализ позволяет нам полнее и глубже воспринять идейное содержание сонета «Вдохновение». Он предстает перед нами как своеобразная поэтическая декларация, в которой Дельвиг высказывает свое творческое и жизненное кредо. В нем говорится о многом, имеющем большое социальное значение. Утверждается важная роль в поэтическом творчестве вдохновения. Только оно делает рядового стихотворца настоящим поэтом. Лишь творческое горение дает поэту славу быть твердым и мужественным в своем духовном одиночестве среди великосветского общества, позволяет безропотно и достойно вынести гонение и недоброжелательство последнего. Вдохновенный поэт, как творец и провидец, независим и неподкупен. Превыше всего он ставит свою честь и чистую совесть, благородство и честность. Это составляет человеческую и литературную сущность поэта и наряду с талантом позволяет ему быть вне людских пристрастий и кривотолков, умножает его славу и делает его имя бессмертным.

Проведенный анализ позволяет нам также полнее и глубже проникнуть в «план выражения» «Вдохновения» Дельвига, понять, как и из каких языковых средств оно «сделано», в чем заключена скупая и в то же время такая живая прелесть сонета, одного из первых в нашей русской поэзии.

Этот анализ, наконец, убедительно свидетельствует, что по своему вдохновенному языку один из ранних русских сонетов «возвышенного пророка муз» и брата «по крови, по душе» (так Пушкин назвал Дельвига в стихотворении «К Языкову», 1824 г.) и поныне остается поэтическим образцом, доставляющим современному читателю истинное эстетическое и интеллектуальное наслаждение.

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье.

В друзьях обман, в любви разупрепье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный нинт
Уж прочитал свое предназначенье.

И, презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небсами,
Он говорит с грядущими веками;

Он ставит честь превыше всех честей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами.

СТИХОТВОРЕНИЕ «ГДЕ ВЫ, ДНИ МОИ...» А. В. КОЛЬЦОВА

Алексей Васильевич Кольцов (1809—1842) — один из самых народных поэтов России. В русскую классику он вошел прежде всего как стихотворец-песенник, вдохновенно и горячо воспевающий простой русский народ, его повседневные дела и заботы, сокровенные мысли, глубокие и истинные чувства. Русские песни А. В. Кольцова (жанр, в котором наиболее полно и ярко проявилась его творческая индивидуальность) не только выросли на ниве народно-поэтического творчества — они были песнями о народе и для народа. Именно поэтому в первую очередь многие из них, будучи положены на музыку, быстро стали по-настоящему популярными и подлинно народными, много и часто пелись и как бы вернулись затем в свои фольклорные пенаты. Достаточно назвать такие кольцовские песни, как «Очи, очи голубые...», «Кольцо», «Оседлаю коня», «Песня пахаря», «Не шуми ты, рожь...», «Раздумье селянина», «Горькая доля», «Первая песня Мухача Кудрявича», «Ах, зачем меня силой выдали», «Последний поцелуй», «Не скажу никому», «Разлука», «Где вы, дни мои...», «Я любила его жарче дня и огня...» и т. д., которые народ принял и полюбил.

Но песни Кольцова полны не только поэзией жизни русского народа. Они были родными и близкими русскому человеку и своей истинно народной поэтикой и языком. В них широко были представлены и творчески использованы Кольцовым многие наиболее важные элементы народной песенной традиции: ее мотивы и образы, формы и приемы, специфический словарь и символика. Вместе с тем все это народно-поэтическое разноцветье в лучших произведениях Кольцова предстает перед нами не простым скоплением или отражением народных песен, а в изящной художественной оправе подлинного мастера стихотворного слова, прошедшего небольшую, но хорошую литературную школу. В силу этого народно-поэтическое начало выступает в его песнях обогащенным всем, что было животворно и созвучно ему в русской поэзии первой половины XIX века.

Среди многочисленных песен русская песня «Где вы, дни мои...» по своим идейно-художественным достоинствам особо не выделяется. Несомненно, у Кольцова есть песни и лучше. Вместе с тем, прекрасная сама по себе, эта песня является подлинным шедевром и замечательна во многих отношениях. Она очень характерна для поэта в формальном и содержательном отношении. Она мастерски сделана и нисколько не хуже тех, которые образуют у Кольцова песенную элиту. Она быстро вошла в заветный песенный фонд русского народа. Но среди многих чудесных песен Кольцова ее выделяет еще и яркая автобиографичность, четкая отнесенность к конкретному случаю жизни, который он не мог забыть все последующие годы. Эта

«Русская песня» принадлежит к тем стихотворениям, которые прямо и непосредственно связаны с первой любовью поэта.

В юности Кольцов горячо и безоглядно полюбил жившую в их доме служанкой крепостную девушку Дуняшу. «Это была страсть глубокая и сильная, влияние которой Кольцов чувствовал всю жизнь свою. Он не только любил, он уважал, он свято чтит предмет своей любви, в котором нашел свой осуществленный идеал женщины...»¹. Дуняша отвечала ему взаимностью. И поэт собирался уже жениться на ней, но жить вместе им было не суждено. Отец Кольцова, узнав о намерениях сына, воспользовался его поездкой по делам и навеки разлучил с любимой: он продал Дуняшу одному из донских помещиков. Такое гнусное проявление деспотизма и свосволия отца буквально потрясло поэта и перевернуло всю его душу. Жестокая действительность трагически отразилась в большом личном горе поэта. «Рана сердца», которая, по свидетельству В. Г. Белинского, «никогда вполне не закрывалась», была тем более тяжелой и неизбывной, что попавшую в донские степи Дуняшу насильно выдали замуж и «в тоске разлуки и в муках жестокого обращения» она вскоре заболела и умерла. Поэтому Кольцов в какой-то мере чувствовал себя еще и виновником ее смерти.

Воспоминание о своей первой любви, светлую память о любимой, тоску по большому несостоявшемуся счастью он пронес через всю свою жизнь и творчество. Об этом большом и чистом чувстве он писал много, постоянно возвращаясь к этой теме как к своему поэтическому рефрену, и тогда его личное становилось общественным, общечеловеческим, всеобщим, выступало как широкое художественное обобщение горькой судьбы русского народа, лишенного настоящего счастья и свободной доли.

Трагическая история первой любви Кольцова во многом определила основные линии его творчества, гуманистический дух его русских песен в защиту человеческой личности, ее счастья и воли. Как писал В. Г. Белинский в своей замечательной статье «О жизни и сочинениях Кольцова», «эта любовь, и в ее счастливую пору, и в годину ее несчастья, сильно действовала на развитие поэтического таланта Кольцова... Песни: «Если встречу с тобой», «Первая любовь», «К ней» («Опять тоску, опять любовь...»), «Ты не пой, соловей», «Не шуми ты, рождь», «К милой», «Примирение», «Мир музыки» и некоторые другие явно относятся к этой любви, которая всю жизнь не переставала вдохновлять Кольцова»².

«В своем поэтическом призвании увидел он вознаграждение за тяжкое горе своей жизни и весь погрузился в море поэзии...»³.

¹ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3-х т. М., т. 3, с. 108.

² Там же, с. 109.

³ Там же, с. 110.

Именно в страстных стихотворениях, посвященных крепостной девушке Дуняше, родился настоящий Кольцов, великий народный поэт-песенник.

Это и самая первая «Песня» (Если встречу с тобой аль увижу тебя... (1927 г.), написанная еще в «сладкое» время короткого счастья, мажорный конец которой поражает и искренней «радостью души» поэта, и отточенной формой выражения в замечательном по мастерству тавтологическом использовании корня жи(ть):

Дева — радость души!
Это жизнь, — мы живем!

Не хочу я другой
Жизни в жизни моей!

Это и стихотворение «Ничто, ничто на свете меня не веселит» (С тех пор, как я расстался с подругой навсегда), написанное в январе — апреле 1829 года вскоре после разлуки с Дуняшей, где сквозь горькие слезы поэт замечает:

Но рано рок суровый
Сказал: расстанься с ней.

С тех пор я не встречаю
Уж радости нигде.

Это и печальная песня «Не шуми ты, рождь...» (1834 г.), родившаяся у Кольцова уже после смерти Дуняши, где поэт с тоскою пишет:

Не шуми ты, рождь,
Спелым колосом!
Ты не пой, косарь,
Про широку степь!..

Тяжелей горы,
Темней полночи,
Легла на сердце
Дума черная!

Это и русская песня Кольцова «Где вы, дни мои...», написанная поэтом на склоне лет, менее чем за два года до кончины, вскоре после его последней поездки в Петербург, 3 декабря 1840 года в Москве. «Так как из Москвы ему надо было ехать домой, то он отправился в нее с тоскою. Его мучили тяжелые предчувствия, которые и не обманули его»¹, — писал В. Г. Белинский.

По своему содержанию и структуре песня «Где вы, дни мои...» выступает перед нами, как, впрочем, и другие песни Кольцова, произведением бесхитростным и простым. Вместе с тем драматические события жизни лирического героя изображаются в ней удивительно глубоко и многопланово, в остром динамизме чувств и бытия и разных ракурсах переменчивого изложения.

Стихотворение состоит из двух неравных по размеру, но одинаково законченных по художественному исполнению частей. Первую часть его образуют четыре четверостишия. В ней поэт с щемящей грустью вспоминает о счастливых (увы, очень

¹ Белинский В. Г. Собр. соч., т. 3, а. 108.

недолгих) днях своей юности, когда он любил и был любимым и жизнь его была радостной, а будущее представлялось маящим и светлым:

Где вы, дни мои,
Дни весенние,
Ночи летние,
Благодатные?

Где ты, жизнь моя,
Радость милая!
Пылкой юности
Заря красная?

С какой гордостью
Я смотрел тогда
На туманную
Даль волшебную!

Там светился свет
Голубых очей;
Там мечтам моим
Конца не было!

Композиционно эта часть стихотворения складывается из двух «половинок». В двух первых четверостишиях горестно констатируется, что счастливое время безвозвратно миновало. Это дается поэтом оригинально и свежо, в форме двух риторических вопросов, каждый из которых образует законченную строфу. В единое поэтическое «микроцелое» строфы очень естественно объединяются Кольцовым с помощью лексико-синтаксической анафоры и тавтологии приложений (*Где вы, дни мои — Где ты, жизнь моя. Дни весенние — Радость милая*).

В двух следующих строфах поэт не менее эмоционально и выразительно говорит нам о том, как он был счастлив с любимой. Риторические вопросы сменяются здесь двумя восклицательными предложениями, каждое из которых также образует свое собственное четверостишие. В одно поэтическое «микроцелое» эти два восклицательных предложения слиты уже по-другому — посредством развернутого разъяснения во второй строфе заключительных строк первой строфы («На туманную Даль волшебную»). Роль межфразовой скрепы здесь играет уже повторенное, как эхо, два раза местоименное наречие *там* («Там светился свет — Там мечтам моим»), которое является локативным заменителем «туманной и волшебной» дали.

Анафорическое употребление слова *там* второй половины первой части песни прямо и непосредственно перекликается с таким же анафорическим использованием наречия *где* ее первой половины и «сшивает» их в единое сверхфразовое единство, с коммуникативной и структурной точки зрения представляющее собой самостоятельный поэтический текст. Ведь в принципе строчка *Конца не было!* могла бы стать концом всей песни.

Композиционная целостность и завершенность этой части стихотворения лишний раз подчеркивается тем, что обе ее половины кончаются строчками («Заря красная — Конца не было»), в которых хореическая основа пятисложника (о нем см. ниже) сознательно и смело заменяется Кольцовым ямбическим «перебоям». Ничего подобного далее не наблюдается.

Вторая часть разбираемого стихотворения в два раза меньше первой. Она антитезна первой части и содержательно, и с точки зрения плана выражения. Поэт говорит здесь о своей тоскливой и одинокой жизни без дорогой нареченной (в гибели которой он считает виноватым себя), в беспрестанном беге времени и безысходной смене дней и ночей.

Романтизм милого прошлого уступает место реализму сурового настоящего. Вопросительно-восклицательная восторженность изложения сменяется повествовательной строгостью. Не случайно Кольцов вторую часть песни открывает противительным союзом *но*, особенно выразительным и значительным потому, что он как бы вынесен за повседневные рамки постпозитивного употребления внутри сложносочиненного предложения и сделан поэтом противительной межфразовой (а точнее — межчастной) связкой:

Но, среди весны,
В цвете юности,
Я сгубил твою
Душу чистую...

Без тебя, один,
Я с тоской гляжу,
Как ночная тьма
Покрывает день...

Содержательное противопоставление этой части стихотворения первой подкрепляется и языково-стилистически. Последнее находит себе выражение в том, что авторский рассказ превращается в ней из лирического монолога в сдержанное и одновременно страстное обращение к любимой. Поэтическое *я* в связи с этим расширяется и раскрашивается здесь интимным *ты*: «Я сгубил твою душу чистую»; «Без тебя, один, я с тоской гляжу».

Выступая по отношению друг к другу как антитезные образования, обе части вместе с тем — части одного неразрывного целого. Накрепко связаны они между собой не только межфразовым союзом *но*, о чем уже говорилось. Гармоническое единство песни как определенного художественного текста создается также и рамочной эстетической конструкцией: своеобразным экспрессивным повтором в первом и последнем четверостишиях стихотворения слов *день* и *ночь* (ср.: «Где вы, дни мои, Дни весенние, Ночи летние, благодатные» — «Как ночная тьма Покрывает день»).

На фоне этой лексической тавтологии начальной и конечной строфы особенно ярко (по сравнению с формой множественного числа в сочетаниях *Дни весенние, Ночи летние*) проступает глубинная семантика формы единственного числа у сочетания *ночная тьма* и существительного *день* в заключительных строках *Как ночная тьма Покрывает день*. Образ ночной тьмы, покрывающей день, вырастает в необычайно выразительное обозначение не только неумолимого беге времени (*День и ночь — сутки прочь*), но и беспросветного (для одинокого лирического героя) будущего — близкой смерти.

Совершенно несомненно, что Кольцов в раскрытии своей темы участвует Пушкина, у которого тоже «сожаление о прошлом, об исчезнувших днях счастья выливается в форму однотипных эмоциональных фраз, обостренных повторами и обращениями, воззваниями или вопросами»¹, но учился творчески. И в песне «Где вы, дни мои...» это проявилось в полной мере и ярко сказалось и в содержании, и в художественной форме. В кольцовском синтезе народной песенной поэтики и традиций поэтического языка начала XIX века тема сильной и страстной любви, чаще всего несчастной и трагической, не остается быть только интимной и превращается в поэтическое отражение борьбы за личное счастье всего русского народа, где крестьянин является перед нами уже не как предмет жалости и сострадания, а как сильная, мыслящая и чувствующая личность.

Анализ языковой материн русской песни «Где вы, дни мои...» позволяет считать, что хорошие слова, которыми в свое время В. И. Чернышев оценивал кольцовское стихотворение «Пора любви», с полным основанием можно отнести и к данной песне: «Это мастерская, изящно написанная миниатюрная повесть, показывающая всю прелесть поэзии Кольцова, между прочим, и в отношении языка. Он вполне народный и вместе с тем безукоризненно укладывается в образцовую литературную речь. Здесь нет ничего стилистически негармоничного»².

Действительно, «план выражения» разбираемой песни представляется поразительно отобранным и правильным, прозанным и ясным. В ней все понятно, не содержится никаких «лингвохронологических шумов и помех», которые вызывали бы у нас коммуникативные затруднения, и язык является на удивление современным.

Ее «строительные материалы» образуются из общеупотребительных, межстилевых слов. Исключение составляют лишь книжное прилагательное *благодатные*, разговорный глагол *сгубить* и народно-поэтическое слово *красная* (в сочетании *заря красная* со значением «светлос начало»), все хорошо известные и понятные.

В песне нет ни диалектизмов, ни устаревших слов, которые в некоторых стихотворениях Кольцова наблюдаются.

Она совершенно свободна от условностей стихотворного языка первой половины XIX века, хотя отражению традиционной поэтической лексики в ней и присутствует. Здесь поэт довольно сдержанно прибегает и к языковым фактам русского фольклора.

Останавливает внимание полное отсутствие в песне фразеологических оборотов, характерных для многих других произведений Кольцова, уменьшительно-ласкательных и сложносоставных слов типа *грусть-тоска*, *речи-песни*, *житье-бытие* и т. д.

Слова, выражающие содержательную суть песни, образуют шестьдесят три случая употребления пятидесяти трех лексиче-

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 172.

² Чернышев В. И. Язык и стиль стихотворения А. В. Кольцова. — В кн.: Избр. труды: В 2-х т. М., 1970, т. 2, с. 204.

ских единиц, которые в категориальном отношении распределяются следующим образом: семнадцать существительных, одиннадцать прилагательных, шесть глаголов, три наречия (*где, тогда, там*), семь местоимений (*вы, мой, ты, какой, я, твой, ты*), пять предлогов (*с, на, среди, в, без*), два союза (*но, как*), числительное *один* и частица *не*.

Номинативный словарь песни содержит только одно слово, обозначающее конкретный предмет (*очи*). Все остальные существительные являются именами нематериальных понятий (*день, ночь, жизнь, радость, юность, заря, гордость, даль, свет, мечта, конец, весна, свет, душа, тоска, тьма*). Напротив, среди глаголов совершенно нет слов «духовной» семантики, все они обозначают конкретные, физические действия (*смотрел, светился, не было, сгубил, гляжу, покрывает*). Вместе с тем в данном художественном произведении большинство глаголов этих действий реально не обозначают, поскольку они употребляются переносно, в качестве предикативных компонентов перифрастических оборотов. В заключительной строфе в связи с ее особым содержанием глаголы закономерно выступают в форме настоящего времени. Все наречия — местоименные, пространственно-временного значения. Среди прилагательных наблюдаются преимущественно слова качественно-оценочного значения (*благодатный, милый, пылкий, красный, туманный «неясный», волшебный, чистый*). За их пределами находятся три прилагательных времени (*весенний, летний, ночной*) и одно прилагательное цвета (*голубой*).

Состав лексических единиц, характер их семантики и употребления в песне целиком и полностью определяется ее общим идейным содержанием и художественным замыслом, специфическими особенностями непосредственного, «беспредметного» отражения чувств и переживаний поэта, с минимальными ссылками на окружающий его «вещный» мир.

Кольцов не дает нам здесь никакой реальной — в звуках и красках — картины. Он просто сообщает о своей безвозвратно прошедшей светлой юности и одиноком, безрадостном настоящем. И его бесхитростная певучая словесная вязь действует на наши читательские чувства прямо и безотказно.

Такое художественное воздействие песни «Где вы, дни мои...» Кольцова, как и других его русских песен, объясняется подлинно художественным, специфически кольцовским «соединением слов» в единую образную систему. О ряде изблюбленных им поэтических способов и приемов уже говорилось. Здесь мы находим в первую очередь антитезу, на которой и зиждется стихотворение в целом, и строятся его конструктивные компоненты, здесь и анафора, тавтология, лексический и синтаксический параллелизм и повторы. В целях усиления эстетической выразительности Кольцов удачно использует также и синонимичку: *среди весны — в цвете юности; без тебя — один; смотрел —*

гляжу (в данном случае очень своеобразно: дистантно с антонимией прошедшего и настоящего времени), созданное по народно-поэтической модели звучное сплетение однокоренных слов *светился свет* (Там *светился свет* Голубых очей). Он метрически включает в свою русскую песню элементы народно-поэтической и книжной фразеологии, эпитетики, творчески перерабатывая их в соответствии с поставленными художественными задачами и своим видением мира.

Для создания музыкальной экспрессивности поэт, помимо выбора для песни особого размера, прибегает также (в изложении лирической кульминации) к несомненной звукописи (*Там светился свет — Там мечтам моим*).

Замечательна русская песня «Где вы, дни мои...», наконец, и с точки зрения своей ритмической организации. По необычайной красоте, певучему и напевному размеру она достойно стоит в одном ряду с такими чудесными произведениями, как «Не шуми ты, рожь...», «Урожай», «Косарь», «Ах, зачем меня силой выдали...», «Доля бедняка», «Греет солнышко», «Грусть девушки», «Ты прости-прощай...». Своеобразие кольцовской песенной ритмики проявилось здесь на редкость сильно. Стихотворение «Где вы, дни мои...» (как и только что названные) написано особым пятистопным размером, который был создан Кольцовым в результате смелого версификационного скрещения двухстопного хорея (который иногда не менее дерзко и умело заменяется ямбом, как уже отмечалось) с дактилическими окончаниями. Каждая его лирическая строка, в фонетическом отношении представляющая собой пять слогов, объединяется в одно ритмическое целое обязательным ударением на третьем слоге (ср.: *Где вы, дни мои; Покрывает день* и т. д.).

Такой короткий, но певучий пятистопник с очень мелодичными дактилическими окончаниями выступает у Кольцова как оригинальная поэтическая аранжировка нерифмованных размеров русских народных песен, полная, с одной стороны, неподдельного вдохновения и благородного изящества настоящего художественного мастерства и первородной искренней простоты музыкальной народности — с другой. Не случайно многие написанные этим размером стихотворения были положены на музыку. К песне «Где вы, дни мои...» композиторы обращались неоднократно (П. Архангельский, Н. Баранович, Л. Малахов, В. Соколов и др.).

Где вы, дни мои,
Дни весенние,
Ночи летние,
Благодатные?

Где ты, жизнь моя,
Радость милая!
Пылкой юности
Заря красная?

С какой гордостью
Я смотрел тогда
На туманную
Даль полубенную!

Там светился свет
Голубых очей;
Там мечтам моим
Конца не было!

Но, среди весны,
В цвете юности,
Я сгубил твою
Душу чистую...

Без тебя, один,
Я с тоской гляжу,
Как ночная тьма
Покрывает день...

СТИХОТВОРЕНИЕ «ПАРУС» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Поэтическое слово М. Ю. Лермонтова, его стихотворный язык — будь это в «облитом горечью и злостью» стихе или в хватающих за душу интимных строчках — предстает перед нами в бесконечном богатстве художественной формы, совершенной и многоцветной. «Мерные звуки могучих слов» М. Ю. Лермонтова изумляют нас, однако, не только своей красотой и выразительностью. Спустя более чем столетие поэтический язык М. Ю. Лермонтова оказывается для нас также и поразительно современным, поразительно чистым от преходящего и временного (даже и в самом изменчивом и непостоянном, что есть у языка, — в лексике).

Именно поэтому мы так хорошо слышим и понимаем поэта, чувствуем его «слов глубокое значение», ощущаем волшебную силу и прелесть его произведений.

Именно поэтому для нас так ясны и прозрачны «святые звуки» поэта, образная система его творений, его неповторимый индивидуально-авторский слог, его излюбленные приемы (антитеза, оксюморон, анафора, градация, афористичность), которые он использует, когда «на мысли, дышащие силой, как жемчуг выжуются слова».

Близость лермонтовской поэтической речи к современному литературному стандарту дает полную возможность нашему читателю, как правило, не только понимать «мысли и дела поэта» (в том или ином конкретном произведении), но и отчетливо видеть, какими языковыми средствами и как именно он достигает огромной художественной силы и выразительности своего «из пламя и света рожденного слова». И здесь перед нами взыскательный художник, использующий богатство и разнообразие русского языка очень умело и «просеянно», обнаруживающий тонкое чутье и требовательность настоящего мастера слова.

Сухие лингвистические факты и категории, вроде многозначности, омонимии и антонимии, тавтологии, синонимических и родственных связей и отношений между лексическими единицами и т. д., превращаются под его вдохновенным пером в прекрасные «созвучья слов живых», «полные дивной красоты» и

высокого смысла, разворачиваются в яркие, образные картины тончайших душевных состояний, диалектики ума и сердца, жизни русского народа и природы, горячей любви к человеку.

Многочисленная и полифоническая образная система поэтических произведений Лермонтова воспринимается нами одним дыханием, как органическое целое и единство, несмотря на то что используемые поэтом языковые средства и стихотворная техника являются весьма разнородными и разнообразными. Это объясняется совершенным писательским мастерством и художественным талантом поэта, его природным лингвистическим чутьем, мудрым умением правильно и удачно находить для выражения того или иного содержания самые нужные, самые верные и самые близкие (как будто даже единственные) слова.

Лермонтов использует все имеющиеся у русского языка поэтики ресурсы — от прямо и непосредственно связанных с описываемыми явлениями объективной и субъективной действительности фактов словаря до изобразительных возможностей одномерной и асемантической фонетики.

Чтобы «на близком расстоянии» увидеть язык в роли первоэлемента литературы, посредством которого создаются всякого рода эстетические эффекты и поэтические образы, тот самый «формальный» каркас, без которого нет художественного произведения как художественного произведения (естественно, в полной мере учитывая при этом и заложенную в нем идейную информацию), обратимся к стихотворению «Парус».

Двенадцать строк «Паруса» хорошо знакомы каждому культурному человеку. Их учат наизусть в детстве, любят всю жизнь и не забывают до глубокой старости. Это стихотворение давно вошло в сокровищницу великого искусства слова в качестве одного из самых блистательных лирических произведений.

Оно покоряет нас и своей искренностью, и богатством содержанием, и предельно совершенной формой. Почти невозможно поверить (но так высока была требовательность к себе Лермонтова), что этот художественный шедевр был забракован поэтом и не был включен им в прижизненное собрание стихотворений 1840 года. Эта поэтическая миниатюра Лермонтова предстает перед нами как высокое кредо человеческих исканий, жизненного беспокойства и непреодолимого стремления к борьбе и свободе. Именно такой очень глубокий социальный и обобщенный смысл объективно приобрела она, как только стала известна читателю. Впрочем, совершенно несомненно, что такое переосмысление стихотворения было обусловлено и подготовлено у читателей его исходным, так сказать, этимологическим, индивидуально-авторским смыслом, органически связанным с реальными событиями в жизни поэта.

«Парус» — поэтическое отражение действительных чувств и мыслей восемнадцатилетнего Лермонтова, в нем ничто не придумано, все родилось по необходимости высказать свое душев-

ное состояние в момент крутого поворота его такой недолгой и такой яркой жизни.

Вспомним, когда и как было написано стихотворение. Вынужденный оставить Московский университет, Лермонтов переезжает в Петербург, чтобы продолжить учебу. Однако учиться в столичном университете ему не пришлось («Мне не зашли годы пребывания в Москве») ¹. Он это словно предчувствовал. «Я не вижу впереди ничего особенно утешительного», — делился он 2 сентября 1832 года с М. А. Лопухиной (именно в этом письме после фразы: «Вот еще стихи, которые я сочинил на берегу моря» — мы и находим первый текст «Паруса») ².

Думая, что же делать, он бродит в смятении по Петербургу и его окрестностям. Во время этих прогулок поэт нередко оказывается у Финского залива. Здесь поэт и написал «Парус», как сам об этом свидетельствует в уже упоминавшемся письме М. А. Лопухиной.

ПЕРЕФРАЗИРУЯ слова поэта, можно сказать, что «Парус» объясняет его тогдашнее душевное состояние не только несравненно лучше, чем это он «мог сделать в прозе», но и во много раз точнее, нежели какое-либо другое стихотворение, написанное в то же время. А это и «Примите дивное посланье...», и «Челнок», и «Для чего я не родился...», появившиеся чуть раньше (в августе) и так или иначе связанные с «водной» темой. В них поэт сравнивает себя то с морем и его бунтующими волнами («И, наконец, я видел море, Но кто поэта обманул?.. Я в роковом его просторе Великих дум не почерпнул; Нет! как оно, я был не волен...»), то с разбитым в бурю волной челноком, то с вечно беспокойной волной, надменно презирающей недоверчивый челнок.

Все они воспринимаются как подход и приготовление к разбиваемому нами экспромту, выступающему в качестве своеобразного итога в стихотворном воплощении образа «беспокойной натуры» с вечной неудовлетворенностью, непрерывным поиском и врожденным стремлением к действию и свободе.

Естественно, что в силу этого в стихотворении «Парус» Лермонтовым — на более высокой ступени поэтического обобщения — было искусно переплавлено также и то, что (как в плане содержания, так и в плане выражения) встречается в других, более ранних, но «близкотеменных» произведениях того же года.

Ср. в стихотворении «Как в ночь звезды падучей пламень...» (1832 г.):

Молю о счастье, бывало,
Дождался наконец,
И тягостно мне счастье стало,
Как для царя венец.

¹ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 4, 1965, с. 383.
² Там же.

В стихотворении «Я жить хочу! хочу печали...» (1832 г.):

Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?

В стихотворении «Желанье» (1832 г.):

Дайте мне челнок дощатый
С полусгнившею скамьей,
Парус серый и косматый,
Озброенный с грозой.
Я тогда пушусь в море,
Беззаботен и один,
Разгуляюсь на просторе
И потешусь в буйном споре
С дикой прихотью пучин.

Говоря о плане выражения «Паруса», следует остановиться прежде всего на примененных в нем «строительных материалах»: простые и бесхитростные слова языкового стандарта употребляются здесь в большинстве случаев в самом обычном, прямом, номинативном значении, а если и используются в переносном, то также в общепринятом (пусть и ограниченном лишь сферой поэтической речи), а не в индивидуально-авторском (ср. *золотой луч*, *волны играют*, *ветер свищет*, *струя* в значении «вода», *лазурь* в значении «небеса», *кинул* в значении «оставил» и др.).

Поражает полное отсутствие фразеологизмов, исключение составляют антонимические перифразы для обозначения родины (*край родной*) и чужбины (в версификационных целях выражение *страна чужая* персификовано в *страну далекую*).

И тем не менее перед нами изумительное по своей образности и выразительности стихотворение, могущее быть эпиграфом ко всей лермонтовской лирике.

Это объясняется тем, что слова в нем гениально слиты воедино в единое художественное целое, в результате чего они раскрывают «внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как расширяется в искусстве значение описываемого единичного эмпирического факта до степени того или иного обобщения»¹.

Было бы неверным утверждать, что в «Парусе» Лермонтова одни обыденные и непритязательные слова межстилевого характера. В нем мы находим немало фактов традиционно-поэтической лексики первой половины XIX века: 1) так называемые слова-символы (о них см. ниже) и 2) элегические слова (типа *одинокий*, *мятежный*, *покой*, *счастье*, *лазурь*, *струя*, *туман*, *волна*, *увы*), обладавшие тогда специфическими стилистическими оттенками лиричности и экспрессивности. Однако они вполне гармонируют со всеми остальными знаменательными словами повседневно-бытового обихода. Более того, современный чита-

¹ Винокур Г. О. Указ. соч., с. 391.

тель многие из них как традиционно-поэтические лексические единицы сейчас уже и не воспринимает. Заметим попутно, что среди 58 случаев употребления 44 слов, образующих словарь стихотворения, мы находим только два (и то очень понятных) семантических архаизма — *струя* «вода» и *лазурь* «небо»¹. Кроме них лингвистического комментирования требуют, пожалуй, лишь фонетические написания слов *одинокой* (вместо современного *одинокий*) и *скрипит* (вместо современного *скрипит*), отражающие старомосковское произношение этих лексических единиц с твердым заднеязычным *к(ъй)* и небно-зубным *р(ы)*; книжный вариант *счастье* наряду с разговорным *счастье* встречается в поэзии и сейчас.

В целом же язык «Паруса» является на удивление современным, и никаких особых лингвохронологических препятствий для понимания его содержания современным читателем не содержит. Важно лишь, во-первых, иметь в виду, что «смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самим содержанием, темой его»², во-вторых, учитывать особенности стихотворного языка первой половины XIX века и поэтики Лермонтова, его авторского почерка, и, в-третьих, не домысливать того, о чем поэт в этом стихотворении не писал и чего в нем, следовательно, нет. Все это, к сожалению, учитывается далеко не всегда.

Всякое художественное произведение, каким бы небольшим и на первый взгляд ясным оно ни было, должно обязательно рассматриваться не изолированно, а в большом литературно-лингвистическом контексте, на фоне близкотекущих и близкообразных произведений предшественников и современников.

В категорильном отношении из 44 слов, составляющих содержательную «плоть и кровь» «Паруса», 15 существительных, 10 глаголов, 7 прилагательных, 2 местоимения (*что, он*), 1 междометие (*увы!*) и 8 служебных слов (предлоги *в, от, под, над*, частица *не*, союзы *и, а, как будто*).

Номинативный словарь стихотворения содержит в своем составе как конкретную, так и абстрактную лексику. Существительные почти исключительно относятся к разряду конкретных и включают в себя названия природных явлений, конкретных предметов и места действия (*туман, море, волны, ветер, струя, вода, лазурь, небо, луч, солнце, буря, парус, мачта, страна, край*). Абстрактных только два (*счастье, покой*), и оба употребляются весьма своеобразно. (Ср. у А. С. Пушкина: На свете *счастья* нет, но есть *покой* и *воля*). Среди глаголов наблюдается равновесие: пять лексических единиц являются обозначениями конкретных физических действий, пять выступают как слова

¹ Винокур Г. О. Указ. соч., с. 391.

² См.: Там же, с. 247.

«духовной» семантики (ср.: *белеет, играют, свищет, гнется, скрипит и кинул «оставил», бежит «отказывается, удаляется, просит, есть, ищет»*). В числе семи прилагательных мы находим три обозначения цвета (*голубой, светлей, золотой*) и четыре категорически-оценочных названия отвлеченной социально-психологической семантики (*родной, мятежный, одинокой, далекая*), которая в двух последних — объединенных друг с другом также и крифмой — переносной ипостаси («не имеющий близких, всем чужой» и «чужая, не родная») прихотливо совмещается с первичным, количественно-пространственным значением («одна», «отдаленный от других», «находящийся далеко»).

Как видим, состав номинативной лексики стихотворения целиком продиктован его пейзажно-психологическим характером¹.

Что же касается распределения и употребления конкретных и абстрактных по семантике слов, то это полностью обусловлено общей идеей «Паруса» и способом ее изложения, находящим себе четкое структурное выражение.

Достаточно беглого взгляда на текст разбираемого произведения, чтобы увидеть, что он, будучи версификационно построенным из трех четверостиший, по своему смысловому существу состоит из шести перемежающихся двустиший: каждые две первые строчки строфы содержат описание объективной действительности (моря и паруса, вернее — какого-то парусного судна с человеком на борту), каждые две последние — размышления по этому поводу поэта, имплицитно обращенные к душевному состоянию субъекта.

Такая содержательная двуликость повлекла за собой соответствующую словесную дистрибуцию. Пейзажная половина стихотворения, если иметь в виду номинативный словарь, полностью «скросна» из конкретной, можно сказать, даже вещной, лексики.

Отвлеченное значение слова *одинокой*, как уже отмечалось, появляется из конкретного и осознается лишь в рамках всего стихотворения. Психологическая половина стихотворения, создающая его глубинный художественно-обобщенный смысл (также и путем вовлечения в свою орбиту и переработки в символическую картину пейзажной части), соответственно «сострана» уже из слов отвлеченного значения. Это относится даже к конкретным существительным *страна, край, буря*, имеющим формы множественного числа. Заметим, что первые два выступают не самостоятельно, а в качестве семантических второстепенных компонентов перифраз, где смысловыми (и антони-

¹ Заметим, что такая пейзажно-психологическая двуплановость (как в содержании, так и в композиции) не позволяет относить «Парус» к категории пейзажно-символических стихотворений типа «Утес», «Сосна», «Листок», как это делает В. И. Коровин (см.: Коровин В. И. Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М., 1973, с. 82). Поэтика «Паруса» иная.

мическими) центрами являются прилагательные *далекая* «чужая, не родная» и *родной*.

Слово же *буря* помимо прямого значения имеет и переносное (и даже более того — символическое) значение «духовного» плана — «превратности судьбы», «жизненные невзгоды», «перемены».

Особое место среди знаменательных слов занимают в стихотворении местоимения (*что, он*), выступая в нем не только как заменители существительных, но и в роли своего рода «технических» слов, скрепляющих (наряду с другими средствами) отдельные предложения в сверхфразовые единства (как в пределах строфы — *что, он*, так и в пределах всего стихотворного контекста — *он*).

Посмотрим, как же разнообразные слова объединены между собой в одно художественное целое и как они в нем употребляются.

В стихотворении «Парус» в качестве средств организации «первоэлемента литературы» в единую образную систему Лермонтов использует весь арсенал излюбленных им поэтических способов и приемов. Здесь прежде всего необходимо отметить антитезу. Формально на ней, собственно говоря, строится все стихотворение, а не только его отдельные части. В «Парусе» она находит себе выражение и экстралингвистическое, и языковое.

Как уже говорилось, трехстрочная внешне стихотворная миниатюра выступает в смысловом отношении в виде антонимической пары пейзажного и психологического планов (что ярко просматривается и в дистрибуции лексического материала, см. выше). Образующие «Парус» строфы также складываются из антитезных по своему пейзажному и психологическому назначению двустиший.

Противопоставлены друг другу основные «герои» произведения (*парус, поэт*, с одной стороны, и *реальное, житейское море*, с другой). Антитезны изображаемые поэтом состояния природы: *буря* («Играют волны, ветер свищет, И мачта гнется и скрипит») и *штиль* («Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой»). Контрастны и сталкиваемые поэтом социально-психологические категории.

Антитеза как определенный стилистический прием не менее четко проявляется и в языке: в уже отмечавшемся размежевании конкретной и абстрактной лексики, в глагольности и безглагольности двустиший о буре и штиле, в антонимии слов *ищет — кинул «оставил», далекой «чужой» — родной, ищет — бежит «избегает», под — над, буря — покой*, в конструкциях с противительным союзом *а* и междометием *увы!*.

¹ Они скрепляют в сложносочиненное предложение две его части, находясь между собой в отношении так называемого чистого противопоставления; см.: Галкина-Федорук Е. М., Горшкова К. В., Шанский Н. М. Современный русский язык. Синтаксис. М., 1958, с. 154—155.

Наблюдается в «Парусе» и оксюморон. Им Лермонтов кончает стихотворение. Именно поэтому такой выразительной, сильной и в смысловом отношении очень емкой и нагруженной оказывается заключительная строчка *Как будто в бурях есть покой*. С помощью оксюморона поэт ставит последнюю афористическую точку в размышлениях о своей судьбе.

Как видим, в «Парусе» Лермонтов использует один из самых поэтических приемов — прием афористического финала.

Его мы встречаем в самых различных стихотворениях. Ср. хотя бы следующие концовки: «Земля взяла свое земное, Она назад не отдаст» (Слова разлуки повторяя...); «Он ласки дорого ценил — Но слез твоих он не оценит» (Не плачь, не плачь, мое дитя...); «Вы небом созданы для света, Но не для вас был создан свет» (Сабуровой); «Мне грустно... потому что весело тебе» (Отчего, 1840 г.); «Нет у вас родины, нет нам изгнания...» (Туча, 1840 г.); «Пускай она поплачет... Ей ничего не значит!» (Завещание, 1840 г.).

Для усиления художественной экспрессии Лермонтов применяет и всякого типа повторы, включая синтаксический параллелизм, анафору, синонимику, тавтологию (как правило, указанные приемы используются им не изолированно, а в той или иной комбинации). Ср. хотя бы такие речевые отрезки из «Паруса», как

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?...
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
Увы, — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой.

Очень выразительным оказался прием градации в сколом, но чрезвычайно ярком и динамичном описании Лермонтовым морской бури, представляющим — в отличие от изображения шторма — по существу не пейзаж (только для глаза), а отрывок киноленты (как для глаза — *играют волны, мачта гнется*, так и для уха — *ветер свищет, мачта скрипит*):

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...

Заметим, что, изображая бурное море, поэт не только прибегает к соответствующей тематической лексике (удивительно конкретной в своих зрительно-слуховых ассоциациях), но и, как правило, пишет Н. Степанов¹, совершенно сознательно насыщает ее глаголами. Не случайно, что четыре глагола из пяти, имеющих в пейзажной части «Паруса», употреблены именно здесь.

¹ Степанов Н. «Парус» Лермонтова. — Лит. в школе, 1964, № 3.

Рассматривая «Парус» как художественное целое, особое внимание следует обратить на стержневой образ стихотворения. Таким в разбираемой поэтической миниатюре является переносно-метафорическое обозначение жизни поэта, основанное на ее уподоблении морскому плаванию. Вслед за своими предшественниками и учителями Лермонтов прибегнул здесь к одной из поэтических формул, широко распространенных в литературе конца XVIII века — первой половины XIX века, поскольку уподобление жизни со всеми ее тревожностями плаванию по бурному морю — очень старая традиция¹.

Указанная поэтическая формула могла реализоваться поэтами по-разному: в символических картинах, в перифрастических выражениях (типа *море жизни*), в прямых объяснительных сопоставлениях (типа *Жизнь! Ты море и волнение*). Лермонтов использует ее в форме развернутой символической картины. В результате этого рядом с основным словом-символом *море* в стихотворении появились и его дополняющие и детализирующие *буря* и *парус*.

Лермонтов свободно пользуется для обозначения жизни традиционным поэтическим образом моря, развертывание которого естественно влечет за собой появление образа бури, которая символизирует различные перипетии жизни (ее бедствия, перемены, волнения), челна (или ладьи, корабля, паруса и т. д.) как символа брошенного в житейском море человека, берега или пристани как символа покоя и счастья, желанной цели измученного пловца. Он не только заимствует у своих предшественников символическую модель, как таковую, но и не чуждается ее образно-лексического наполнения.

Достаточно указать хотя бы на следующие факты совпадения с тем, что мы находим у Пушкина: «Где парус рыбака белеет иногда...» (Дерзняя, 1819 г.); «На море жизненном, где бури так жестоко Преследуют во мгле мой парус одинокий...» (Близ мест, где царствует Венеция златая, 1827 г.); «И нищий наездник таится в ущелье Где Терек играет в свирепом веселье...» (Кавказ, 1829 г.).

Перед нами чисто символическое решение темы. Нет ни объяснительных сопоставлений (ср. у Пушкина в «Близ мест, где царствует Венеция златая...»: Как он, без отрыва утешно я пою...)², ни описательно-переносных оборотов (*На море жизненном, где бури так жестоко...*), ни повествования с авторским я (ср. в «Арионе» Пушкина: Нас было много на челне; Иные парус напрягали... А я — беспечной веры полн, — Пловцам я пел...).

¹ Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина, с. 150.

² Справедливо пишет И. Н. Розанов, что «большим шагом вперед по дороге мастерства надо считать то, что Лермонтов воздержался от дополнительного строфы: «И я, как парус» и т. д. Этим бы он только ослабил впечатление и сузил тему. (См.: Розанов И. Н. Лермонтов — мастер стиха, с. 72.)

Внешне в «Парусе» только парус. Авторское я спрятано. Даже в «психологической» половине стихотворения оно присутствует лишь имплицитно. Местоимения я поэтому в тексте нет. Зато местоимение он употребляется шесть раз, постоянно отсылая нас к парусу, в том числе и тогда, когда перед нами мысли и раздумья поэта. Символический образ «жизнь — море» дается в форме хотя и общей, но абсолютно реалистической картины действительного моря (в его красках и звуках). Образ «берег — пристань» как символ покоя и счастья, желанной цели пловца дан перифрастически в виде берегового штиля; вместо прямого и банального, пусть и символического, имени (берег, пристань; ср. у Пушкина: Бурной жизнью утомленный, Равнодушно бури жду: Может быть, еще спасенный, Снова пристань я найду... (Предчувствие, 1828 г.); Погиб и кормщик и пловец! — Лишь я, таинственный певец, На берег выброшен грозою... (Арион, 1827 г.) появляется очень свежее и образно-описательное обозначение: «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой...»

Образ «море — жизнь» не только поэтическая канва «Паруса». Им во многом определяется также его лексический состав и семантика целого ряда ключевых для произведения слов. Художественное новаторство Лермонтова в организации словесно-образного материала приводит к созданию лирического шедевра, в котором поэт, как уже отмечалось, точно и просто высказал свои чувства в один из решающих моментов его жизни, когда надо было выбирать. Пусть впереди пока не видно ничего особенно утешительного, говорит поэт в этом стихотворении, надо действовать, искать, бороться. Не надо сдаваться перед превратностями судьбы.

В этом отношении несколько иную позицию мы находим у Пушкина в стихотворении «Предчувствие» (1828 г.), где он пишет: «Бурной жизнью утомленный, Равнодушно бури жду...»

Мятежный Лермонтов не ждет (тем более равнодушно) бури жизненных трудностей, а просит их, так как, по его мнению, именно в них (такова диалектика понятий желаемого и сущего) заключен его покой, т. е. довольство, благоденствие и счастье. Познавший открытое море не может довольствоваться берегом, пристанью или даже прибрежным штилем, его покой — в бурях. Эта мысль высказывалась им и раньше.

Ср. эту же идею в стихотворении «1831-го июня 11 дня»: «Так жизнь скучна, когда боренья нет»; «Мне нужно действовать, я каждый день бес- смертным сделать бы желал...»; «...и понять Я не могу, что значит отдыхать». Заметим, кстати, что в этом стихотворении много созвучного с «Парусом» и в словаре, ср.: белый парус, одиноко, буря, лазурь, волны, синеве, тер, океан, светило солнце, лучи, небеса, чуждые края, даль, счастье, покой, родная сторона, туманный, искать, гнетя, светлей, мчится, бежит, вода, струя, забыт, покинут, взбунтует, мятежный и т. д.).

Возникает вопрос, почему стихотворение «Парус», добрая доля читателей, было воспринято в русском обществе более широко

и, конечно, «как выражение передовых гражданских идей того времени»¹, и в нем нашли «и отрицание окружающей поэта действительности»², и «революционные порывы»³.

Всему виной предпоследняя строчка, и конкретнее — слова «мятежный и буря»: «А он, мятежный, просит бури». В пределах одного предложения у этих слов на первый план — при отвлечении от конкретных биографических обстоятельств появления стихотворения — могли выдвинуться и выдвинулись (мятежный), буря) не значения «беспокойный» и «жизненные невзгоды, тревожения, хлопоты, перемены», а значения «бунтарский» и «восстание, революция». Последнее значение у слова буря после 1817 года весьма характерно, в частности, для словупотребления у Пушкина (ср. в «Вольности»: За предков в шуме бурь недавних Сложивший царскую главу).

Более свободная читательская трактовка «Паруса» (несомненно, не совпадающая с авторской) была, как видим, заложена в нем самом. Будучи опубликованным, стихотворение получило значительно большее социальное звучание. Но такова судьба не только «Паруса». Родившись под пером писателя, настоящее художественное произведение живет потом уже своей жизнью.

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы, — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

СТИХОТВОРЕНИЕ «НА СЕВЕРЕ ДИКОМ СТОИТ ОДИНОКО...» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Стихотворение «На севере диком стоит одиноко...» — это перевод из Гейне.

Анализируя поэтический язык оригинала и перевода, известный стиховед И. Н. Розанов совершенно верно писал: «Плохо,

¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч., т. 1, с. 634 (Примечания).

² Степанов Н. «Парус» М. Ю. Лермонтова. — Лит. в школе, 1964, № 3.

³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч., т. 1, с. 671.

когда в языке перевода чувствуется, что это перевод». И тут свободны от этого недостатка, но они, особенно «Сосна» и «Гор-обстоятельство целиком и полностью объясняется тем, что, принадлежа к переводчикам типа В. А. Жуковского, М. Ю. Лермонтов пользовался «чужим творчеством для выявления собственной поэтической индивидуальности»², переводя только то, что было ему «близко и дорого по мысли и настроению»³.

Действительно, стихотворение «На севере диком...» является одним из самых чудесных лирических стихотворений и принадлежит к числу тех немногих поэтических шедевров, которые входят в золотой фонд произведений русской классической лирики. С этим согласен даже Л. В. Щерба, вынесший очень суровый приговор: «...Лермонтовское стихотворение очень суровое и прекрасное, но совершенно самостоятельное является, очень далекой от своего quasi-оригинала»⁴.

Лермонтовская миниатюра подкупает своей непритязательной искренностью и содержательной глубиной, поражает исключительным художественным совершенством. Родное и кровное, стихотворение всегда рядом с нами в нашей разноречивой и беспокойной жизни. Как верного друга, его мы вспоминаем и в трудные дни разлуки, и в сладкие минуты долгожданной встречи. Оно возникает у нас перед глазами в Третьяковской галерее, его мотивы звучат в концертном зале.

Лексическая материя стихотворения образуется 35 словами, из которых 7 относятся к служебным. В нем совершенно нет фразеологических оборотов. Все слова употреблены поэтом в прямом номинативном значении. Подавляющее большинство их современны нашей эпохе и по своей семантике, и по присущей им экспрессивно-стилистической «манере», а потому близки и понятны каждому рядовому читателю.

Однако было бы неверным думать, что в этом лермонтовском двуштырьке не содержится лексических единиц, требующих лингвистического комментирования. Оно включает несколько словесных инкрустаций, которые, украшая его, одновременно требуют к себе и очень деликатного и бережного отношения, ибо с их правильным или неправильным пониманием неразрывно связана правильная/неправильная трактовка рисуемой поэтом пейзажной картины, составляющей внешний план эмоционального содержания стихотворения как определенной прагматической информации.

В особо пристальном внимании читателя нуждаются две последние строчки первого четверостишия в целом и слова *сыпучий*

¹ Розанов И. Н. Лермонтов — мастер стиха, с. 195.

² Там же, с. 184.

³ Там же, с. 185.

⁴ Щерба Л. В. Избр. работы по русскому языку. М., 1957, с. 98.

и риза в частности. Их надо рассматривать так, чтобы ничего «не прибавить, не убавить», с учетом историчности и многомерности семантики лексических единиц и их стилистических оборотов.

Такой строгий анализ строк «И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим Одета как ризой» оказывается архиважным потому, что они подвергались уже рассмотрению, которое нельзя признать достаточно объективным и корректным.

Разбирая эти строки, Л. В. Щерба пишет: сыпучий снег «лежит мягко и может лишь содействовать впечатлению волшебной сказки, вводимому словом *И дремлет качаясь* и усугубляемому сверкающей, очевидно на солнце, *ризой* (выделено нами. — Н. Ш.), в которую превратилось Decke. Лермонтов не смущают ни ветер, который предполагается его же вставкой *качаясь* и от которого снег должен был бы облетать, ни сосна, на которой сыпучий снег никак не держится, — ему нужен красивый поэтический образ, увещающий трагедию немецкого оригинала, и он рисует всем нам знакомый восхитительный, хотя и несколько меланхолический, облик ели, густо обсыпанной легким снегом, который сверкает на солнце»¹.

Возникает вопрос: где в стихотворении солнце (а откуда и сверкающая риза) и ветер, «от которого снег должен был бы облетать»? У Лермонтова их нет. О том, почему следует предполагать «мороз и солнце», а не метель, например, ничего не сообщается. Между тем у Лермонтова речь идет именно о метели. Об этом говорит и слово *сыпучий*, и один из черновиков: «И дремлет в снежном покрове Метелью одета она».

О наличии ветра в открывающейся нашему взору картине, по мнению Л. В. Щербы, говорит «вставка слова *качаясь*», а также «место действия» (на голой вершине «предположить ветер более чем естественно», с. 99). Аргументы, как видим, более чем шаткие.

Более того, в статье утверждается, что Лермонтов вместо сосны «подсовывает» нам ель, и эту несообразность мы не замечаем лишь потому, что «сказочным тоном» и «монотонным ритмом» Лермонтов усыпляет нашу бдительность и направляет наше воображение «в очаровательный мир грез и красивых сказочных образов» (с. 101, 109). Это чересчур смелое толкование разбираемых строк и стихотворения в целом. В этом можно убедиться, обратившись к точной семантике слов в данном произведении.

Риза здесь не риза (т. е. верхняя одежда священника, надеваемая им для богослужения), какой она выступает для нас, и *сыпучий* — не тот, который легко облетает от ветра. Существительное *риза* (в нашем контексте) является семантическим архаизмом и означает «покрывало, покрывало, саван»², а прилагательное *сыпучий* значит «такой, который сыплется и сыплется». Значения «рыхлый», «такой, который сыплется и сыплется» слову *сыпучий* свойственны и сейчас³.

При легком ветерке (он не раскачивает сосну, а лишь покачивает ее) идет (сыплется) сильный и рыхлый (сыпучий)

¹ Щерба Л. В. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом. — В кн.: Щерба Л. В. Избр. работы по русскому языку, с. 100—101.

² См.: Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка, т. 3, с. 122.

³ См.: Ожегов С. И. Словарь русского языка. 3-е изд. М., 1972, с. 722.

снег, отчего сосна (собственно ее широкая крона) стоит вся в снегу, одетая им, «как ризой», т. е. как покрывалом¹.

Таким образом, нашему взору (вспомните известную картину Шишкина) представляется совершенно реальная картина (одинокая, вся в снегу сосна), а не «красивый поэтический образ, уничтожающий трагедию немецкого оригинала», как полагает автор цитируемой статьи. Трагедию находящих в разлуке влюбленных (в немецком оригинале) уничтожают (в переводе М. Ю. Лермонтова) не строки «И дремлет, качаясь, и снегом сышучим Одета, как ризой, она», а замена мужского рода немецкого слова *Fichtenbaum* женским родом русского слова *сосна*, о чем верно, кстати, пишет выше — вслед за А. А. Потебней и К. Б. Бархиным — и сам Л. В. Шерба (указ. работа, с. 99). Впрочем, если говорить о сути, вряд ли одиночество, изображенное русским поэтом, менее трагично, нежели судьба двух влюбленных, которым суждено «жить розно и в разлуке умереть», у Гейне.

Но вернемся еще раз к *ризе*. Отмеченное выше значение «саван, покрывало, покров» у существительного *риза* встречается у поэтов — предшественников М. Ю. Лермонтова — нередко даже в пределах фразеологических оборотов перифрастического характера: «Уже простиралась над полном *ризою* ночи» (Херасков, Чесменский бой); «Подземной бури завыванье *Под страшной ризой* тьмы» (Полежаев, Последний день Помпеи) и т. д.²

С такой же семантикой находим мы слово *риза* и у поэтов позже, когда скоро в их индивидуально-авторском слоге нашли себе отражение элементы стихотворной речи первой половины XIX века. В качестве примера можно привести хотя бы переносное использование этого слова у А. Блока в стихотворении «Петр» (1904 г.):

Там, на скале, веселый царь
Взмахнул зловошное кадило,
И *ризой* городская гарь
Фонарь маявший облачила!³

Значение «покрывало, покров, саван» у слова *риза* в итересующих нас строках лишний раз подтверждается синонимическим существительным *покров*, которое фиксируется в одном из первых вариантов стихотворения: «И дремлет и снежным *покровом* Метелью одета она».

¹ «Сосна..., растущая в чистом открытом месте (тем более — «на северном диком на голой вершине». — Н. Ш.), достигает лишь небольшого роста, зато крона ее широко разрастается» (Нейштадт М. Н. Определитель растений. М., 1954, с. 54).

² См.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина, с. 54.

³ В семантической цепи слово *риза* (от той же основы, что *резать*: ср. *руб*, откуда *рубаха*, *рубище* — от *рубить*) в этом значении образует второе звено эволюционного процесса. Ведь семантическое развитие слова *риза* идет таким образом: *риза* «отрезанный кусок ткани» → *риза* «покрывало, покров» → *риза* «одежда» → *риза* «одежда священника для богослужения». Предпоследнее звено отмечается в поэтическом языке XIX в. очень часто. Его мы наблюдаем, в частности, у А. С. Пушкина в стихотворении «Арион»: «И *ризу* влажную мою Сушу на солнце под скалою».

Значение «такой, который сыплется и сыплется» у слова *сыпучий* полностью соотносится с семантикой одноструктурного отглагольного прилагательного на *-учий* (вроде *пахучий*, *липучий*, *шипучий*, *жгучий* и т. п., см.: Виноградов В. В. Русский язык. 9-е изд. М., 1972, с. 181). Вполне возможно, что к этой семантике присоединилась не только вторичная (*сыпучий* «рыхлый»), но и омонимическая (*сыпучий* «усыпляющий» от *спать*, ср.: *дремучий* от *дремать*), которая, кажется, более ярко чувствуется в одном из ранних вариантов: «И *дремлет*... под снегом сыпучим, Качаясь *дремлет* она». Определение *сыпучий*, скорее всего, и появилось у Лермонтова вслед за *дремлет* по аналогии с прилагательным *дремучий*.

В смысловом отношении во втором четверостишии стихотворения наше внимание останавливает описательное выражение *В том крае, где солнца восход* и определение *горючий* к слову *утес*. Первое является поэтической перифразой для обозначения востока, второе — семантическим архаизмом со значением (как и в древнерусском языке, ср.: Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1977, с. 99) «горячий».

Отмеченные значения оборота *В том крае, где солнца восход* и слова *горючий* подтверждаются и синонимическими соответствиями черновика: «Ей снится прекрасная пальма В далеккой *восточной* земле, Растущая тихо и грустно На *жаркой* песчаной скале».

Никакого «сказочного стиля в своем многословии», как думает Л. В. Шерба (с. 103), перифраза *В том крае, где солнца восход* не напоминает. Это самый обычный для стихотворного языка первой половины XIX века описательный оборот, калькирующий немецкое *in Morgenland*¹. Не производит само по себе «сказочного впечатления» и не является «фольклорным» (слова Л. В. Шербы, с. 103) и прилагательное *горючий*, поскольку в данном контексте оно выступает как лексическая единица свободного употребления и окружено эстетическими словами *грустно* и *прекрасная*. Очевидно, и возникло оно в лермонтовском тексте как нераспределенный напарник к *сыпучий*. Вместе с тем нельзя исключить и того, что в этом слове как бы слились также слова *горючий* (из фразеологизма *горючие слезы*) и *горючий* (из оборота *бел горюч камень*), ср.: «Утес; «...Одиноко Он стоит, задумался глубоко, И тихонько плачет он в пустыне».

Кроме разобранных уже слов некоторых замечаний, комментарии требуют в стихотворении слово *дикий* и форма *в крае*. Следует иметь в виду, что прилагательное *дикий*, употребляется в нашем тексте в значении «необжитый, необитаемый», а предложно-надежная форма *в крае* (*в краю*) является одной из немногочисленных поэтических вольностей в сфере морфологии, наблюдаемых у Лермонтова.

Как уже отмечалось, план содержания «Сосны» М. Ю. Лермонтова образуют 35 слов. Повторяются лишь служебные слова и местоимение *она* (предлог *на* употребляется три раза,

¹ Совершенно непонятна непоследовательность оценок Л. В. Шербы, которая отрицательно относится к перифразе *В том крае, где солнца восход*, точно передающей внутреннюю форму немецкого *in Morgenland*, в то же время упрекает М. Ю. Лермонтова за уничтожение внутренней формы немецкого *Felsenwand* при передаче его словом *утес* (Шерба Л. В. Указ. соч., с. 103—104).

предлог *а* — два раза, союз *и* — четыре раза и местоимение *она* — два раза).

Номинативная лексика стихотворения целиком состоит из существительных, обозначающих природные явления, конкретные предметы и место действия (*север, вершина, сосна, снег, риза, пустыня, край, солнце, восход, утес, пальма*). Соответственными по своей конкретной физической семантике являются глаголы (*стоит, дремлет, снится, растет*) и примыкающие к ним причастие *одета* и деепричастие *качаясь*. Среди прилагательных наблюдаются лишь качественно-оценочные прилагательные, правда, как конкретно-физической, так и социально-психологической семантики (*дикий, голая, сыпучий, далекое, грустная, горячий, прекрасная*).

Использованные поэтом слова — очень точные и выразительные в своих не менее наглядных зрительных и эмоциональных ассоциациях — создают две яркие и красочные картинки природы, образующие как бы два цветных пейзажных кадра. Объединенные между собой семантически очень важным предложением *И снится ей все*, которое переводит нас от яви к изложению сна, пейзажи резко противопоставлены друг другу. Однако эта антитезность получает свое выражение в одной лишь антонимии планов содержания (ср. совершенно иную поэтику «Паруса»). Что касается художественного сплана выражения соответствующих «кусочков северной и южной природы», то в нем (и это не случайно!) мы, напротив, встречаемся с фактами если не абсолютно синонимическими, то, во всяком случае, близкозначными и структуроподобными (ср.: *Стоит одиноко сосна — одна пальма растет, на (голой) вершине — на утесе (горючем), (где?) на севере диком — (где?) в пустыне далекой*).

Внешняя содержательная антонимия первой и второй частей стихотворения проявляется ярко и неоднократно. Это находит выражение и в общей антитезе яви (первое четверостишие) и сна (второе четверостишие) после *И снится ей все*, и в конкретной антонимичности реального северного пейзажа и той пейзажной картины, которую сосна «видит во сне».

Впрочем, в этих противопоставленных кусочках природы есть и нечто общее, близкое, одинаковое: и в мутно-белой метели севера, и в желто-голубом зное юга бьет в глаза нам зелень вечнозеленых деревьев — сосны и пальмы, таких непохожих и таких похожих «героев» лермонтовского лирического шедевра. Более того, сосна и пальма выступают перед нами как близнецы, забытые пасынки одной и той же суровой судьбы: и та и другая живут одиноко и неуютно (на голой вершине, на горючем утесе). Обе символизируют человека, испытывающего в окружающей его действительности чувство глубокого одиночества, чувство, подобное тому, которое испытывал сам поэт: «Чувство одиночества, разобщенности в царстве произвола и

мглы, как называл николаевскую империю Герцен, было для него неизбежным и сообщало его поэзии характер трагический»¹.

Чувство одиночества, испытываемое и изображаемое поэтом, рисуется им как горестное и безысходное. Одинокая сосна не избегает этого чувства даже во сне. И во сне снится ей все то же одиночество, которое она испытывает наяву.

Заметим полутно, что одушевленность сосны и пальмы явственно проступает не только в четком пейзажно-символическом характере стихотворения в целом², но и в его лексических частностях (*сосна дремлет, ей снится, пальма грустна*).

Идея одиночества, которой Лермонтов заменяет гейневский рассказ о разлуке влюбленных³, является основной и единственной, лейтмотивом стихотворения. Никакого иного мотива — «мечтания о чем-то далеком и прекрасном, но абсолютно и принципиально недоступном»⁴ — в нем, вопреки мнению Л. В. Щербы, нет. Грандиозная тавтологичность содержательной сути первого и второго четверостиший несомненна, «межпейзажная связка» *И снится ей все* полностью исключают «прекраснодушную» семантику немецкого *er träumt* «он грезит».

Лермонтов творчески воспользовался немецким оригиналом, чтобы еще раз сказать о том, о чем не раз уже говорил ранее: о духовном одиночестве мыслящей личности в диком и жестоком светском обществе, «в царстве произвола и мглы», о чувстве, которое неизменно сопровождало поэта в его короткой, но замечательной жизни.

Именно поэтому ключевыми словами стихотворения выступают синонимические и родственные слова *одиноко* и *одна*, хорошо знакомые нам (в своих аналогах и формах) по другим, не менее прекрасным и разным произведениям великого поэта.

Ср.: «Один, как прежде» (Смерть Поэта); «Одинок я» (Узник); «Корабль одинокий иссеется» (Воздушный корабль); «Одиноко Он стоит» (Утес); «Выхожу один я на дорогу» (Выхожу один я на дорогу...); «Белеет парус одинокой» (Парус) и т. д.

Чувство трагического одиночества человека, лишенного личной и общественной свободы, показывается Лермонтовым как всеобъемлющее и всеобщее. Творческую личность оно преследует везде: и на диком севере, и в далекой пустыне.

Основной герой разбираемого стихотворения Лермонтова — одиночество в мире гнета. Это получает художественное воплощение в целостной поэтической системе и проявляется не

¹ Андроникова И. Л. Образ поэта. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Собр. соч., т. 1, с. 14.

² См.: Коровик В. И. Указ. соч., с. 82.

³ Ср.: «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина...», где поставлены все точки над и.

⁴ Щерба Л. В. Указ. соч., с. 105.

только в содержательном плане его языкового выражения, но и в строфике.

Оригинальная строфика анализируемой поэтической миниатюры — стихотворная инновация Лермонтова — принципиально иная, нежели строфика немецкого прототипа. В последнем разлука влюбленных отражается в версификационной разорванности первого и второго четверостиший. Рифмы второй и четвертой строк двух четверостиший стихотворения Гейне сепаратны и непохожи, и это лишний раз подчеркивает глубокую разделенность, безнадежную разлуку влюбленных.

Совершенно другим является композиционный рисунок у Лермонтова. Рифмовка второй и четвертой, шестой и восьмой строк здесь поддерживается рифмовкой первой и третьей строк обоих четверостиший, что тонко и изящно «сшивает» две как будто отдельные и внешне чисто пейзажные картины в единый поэтический символ одиночества.

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна.
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход.
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

ГАРМОНИЯ СТИХА А. Н. МАЙКОВА

Аполлон Николаевич Майков (1821—1897) принадлежит к блестящей плеяде поэтов XIX века, которые очень деятельно и весьма плодотворно продолжали в своем литературном творчестве лучшие традиции пушкинского стихотворного дела и слова. Пушкинскую стилистическую манеру и реалистически близкое ей художественное видение мира отмечал В. Г. Белинский уже в первых майковских произведениях. Так, говоря об одном из самых ранних антологических стихотворений А. Майкова «Сон» (1839 г.), великий критик писал: «Одного такого стихотворения вполне достаточно, чтобы признать в авторе замечательное, выходящее за черту обыкновенности, дарование. У самого Пушкина это стихотворение было бы из лучших его антологических пьес»¹.

Благотворное влияние пушкинской поэтики на творчество А. Майкова ярко проявилось в самых различных аспектах. Это сказалось и в жанрово-тематическом разнообразии и полифонии его произведений, и в их изыскательно изысканной худо-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. М., 1955, т. 6, с. 10—11.

жественной форме, отлитой, по определению того же В. Г. Белинского, «в пластических, благоухающих и грациозных образах».

Бережно и бережливо использовал А. Майков в своих стихотворениях А. С. Пушкина.

Блестящим лирическим шедевром с точки зрения художественного исполнения, как бы аккумулирующим лучшие поэтические достижения А. С. Пушкина, является шестистрочная миниатюра «Дума», написанная А. Майковым в 1841 году и отмеченная В. Г. Белинским как произведение, знаменующее начало новой для Майкова эпохи творчества (не только по параметрам прекрасного поэтического исполнения, но и по содержанию, своей духовной сути, очень созвучной с идеями лермонтовского «Паруса» и одновременно представляющей своеобразным ответом на «Думу» М. Ю. Лермонтова). Ведь А. Майков, как отмечает В. Г. Белинский, зовет «читателя туда, где есть и гром, и молния, и слезы»¹:

Жизнь без тревог — прекрасный, светлый день;
Тревожная — весны младая грозы.
Там — солнца луч, и в зной оливы сень,
А здесь — и гром, и молния, и слезы...
О! дайте мне весь блеск весенних гроз
И горечь слез и сладость слез!

Легко заметить, что стихотворение композиционно построено А. Майковым как оригинальное объединение четверостишия, представляющего собой объективно-констатирующее описание двух прямо противоположных жизненных путей, и двух присоединительных строк, выражающих авторский выбор, как же все-таки жить.

Начальное четверостишие является нам как изящная и отточенная антитезная конструкция перемежающихся строк, созданная с помощью общеязыковых точных (без тревог — тревожная, там — здесь) и контекстуально-приблизительных, индикаторных и перифрастических антонимов (прекрасный, светлый день — грозы; солнца луч, и в зной оливы сень — и гром, и молния, и слезы).

Очень естественно присоединенное при помощи взволнованно-лирического О! категорическое решение и одновременно заклинание автора строится не менее гармонично, чем предыдущие четыре строки. Вслед за нечастым открытым авторским требованием дайте мне идет расширенная перефразировка обозначения тревожной и беспокойной жизненной дороги (весь блеск весенних гроз, весны младая грозы, слезы). В этой двухстрочной парцелляции особенно сильной и выразительной оказывается заключительная строчка стихотворения с антони-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 29.

мами *горечь* — *сладость* и повтором словоформы *слез*. Присоединительное и по-пушкински эмоционально и выразительно лишний раз подтверждает здесь согласие поэта на тернистый, грозный путь, где будут и сладость побед, и горечь поражений. Пусть «под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой» — он выбрал, он ищет бури, весенних, освежающих гроз и зовет к этому других.

По своему содержательному пафосу «Дума» близка «Раздумью» (1841 г.), где Майков, в частности, писал:

Но я бы не желал сей жизни без волненья:
Мне тягостно ее размерное теченье.
Я втайне бы страдал и жаждал бы порой
И бури, и тревог, и воли дорогой.

Но в «Раздумье» менее категоричен вольнолюбивый порыв поэта (не *О! дайте мне...*, а *Я втайне бы страдал и жаждал бы порой*).

Словесная ткань «Думы» словарно почти полностью современна. Архаизмами, и то очень понятными, являются в разбираемом стихотворении лишь слова *сень* «тень» и *младыя* «молодой». Лингвистического комментирования здесь требует лишь устаревшая форма родительного падежа единственного числа женского рода прилагательного *молодая* — *младыя* (*весны*), изредка встречающаяся в поэтическом языке первой половины XIX века (ср.: Среди долины *ровныя* — Мерзляков; С рассветом *алыя* денницы — Пушкин и т. д.).

И в то же время получаемая нами из стихотворения прагматическая и эстетическая информация может быть неполной. Настоящее, глубинное восприятие «Думы» А. Майкова возможно только тогда, когда мы не сбрасываем со счетов сложную и запутанную сетку переносно-метафорического словоупотребления стихотворной речи того времени с многочисленными иносказаниями, перифразами и словами-символами¹.

Почтительное следование поэтике Пушкина при всей самостоятельности авторского почерка чувствуется во многих стихах ясно и откровенно. И вместе с тем в стихотворном отношении А. Майков в ряду других художников слова своего времени предстает перед нами «новым явлением» (В. Г. Белинский), совершенно уникальным и самобытным. И во многом это объясняется тем, что замечательное, неподдельное дарование А. Майкова-поэта органично сопрягается с его недюжинным талантом художника.

В своих лирических стихотворениях и поэмах, стихотворных трагедиях и переводах Майков как поэт всегда выступает вдохновенным и тонким, человечным и мягким художником, у кото-

¹ См. об этом: Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 5–513; Горьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина, с. 8–292.

рого многокрасочное русское слово по существу изоморфно и подобно мастерским мазкам то акварельной, то масляной краской. Образность художественного слова Майкова носит подчеркнутый характер живописности. Рецензируя майковские «Очерки Рима», В. Г. Белинский писал: «Талант г. Майкова по преимуществу живописный: его поэзия — всегда картина, блещущая всю истинною черт и красок природы»¹.

Живописность и картинность стихотворений А. Майкова не представляет, однако, холодной статики и декоративной красоты «чистого искусства». За пластическими формами наглядного описания кусочка объективной действительности всегда бьется — нередко запрятаемое и скрытое — горячее сердце поэта, настоящего человека, честного и гуманного, горячо и искренне любящего свою родину и народ. Ведь А. Майков не был поэтическим анахоретом в башне из слоновой кости, как иногда думали и писали. И жизнь его была очень далека от той аркадской идиллии, какой она некоторыми изображалась. Жизнь А. Майкова была долгой и разной, и это ярко отразилось в его таком же долгом и разном поэтическом творчестве. Несмотря на все изменения в общественной жизни России, превратности судьбы и житейские невзгоды, разочарования и заблуждения, А. Майков всегда был и оставался поэтом-гражданином.

Нельзя забывать, что как поэт и личность А. Майков сформировался под сильным влиянием В. Г. Белинского и И. А. Гончарова, что он открыто и горячо сочувствовал гарибальдийцам, принадлежал (пусть и не принимая активного участия) к движению петрашевцев, с юности научился упорно и регулярно трудиться, до конца жизни вел простой и демократический образ жизни и всегда был на стороне униженных и оскорбленных. Об этом вочию свидетельствует все лучшее, что было им записано. Особенно ярко критико-демократические и патристические стороны художественного творчества А. Майкова проявились в таких произведениях, как «Две судьбы», «Очерки Рима», «Клермонтский собор», «Бездарных несколько семей...», «Неаполитанский альбом», «Нива», «Емшан», «Два мира» и др. В золотом фонде русской классики из поэтического наследия А. Майкова остались жить многие его произведения. Все это, как он говорил в своих «Октавах», — «гармонии стиха божественные тайны».

Однако особое место занимает в этом поэтическом пантеоне Майкова его лирика, проникновенная, хотя внешне почти всегда спокойно-поэтическая, отточенная по своей форме, непреходящая по сути и содержанию, в целом удивительно современная по языку.

Думается, что это доказывать не нужно. Достаточно вспомнить такие стихи, как «Весна», «Дума», «Весна! Выставляется

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 29.

первая рама...», «Сенокос» («Пахнет сеном над лугами...»), «Ласточки», «Октавы», «Сон», «Поле зыблется цветами», «Болото», «Альпийские ледники», «Не отставай от века — лозунг живой», «Мысль поэтическая», «Айвазовскому», «Все вокруг меня, как прежде...», «Осень», «Пейзаж», «Точно голубь светлую весною...» и др.

Высокое мастерство Майкова, его поражающая словная гармония явственно слышится и четко видится в удивительно умелом использовании многообразного арсенала поэтических средств, заложенных в русской лексике и в «тайнах сочетания слов» (А. Грин). Как удивительно раскованно и в то же время строго и удачно, например, использование молодым поэтом тавтологии (*ты, вольна, вольной, самой, сама, ты*), сравнения (мысли поэта с песней свободной птицы) и перекликающейся рифмовки *на — мы* в стихотворении «Мысль поэта» (1839 г.):

О мысль поэта! ты вольна,
Как песня вольной гальционы!¹
В тебе самой твои законы,
Сама собою ты стройна!

Майковская живописность поэтического слова — специфическая черта подавляющего большинства его произведений. Первым, как уже упоминалось, это отметил В. Г. Белинский. Хорошо понимая эту отличительную особенность своей поэзии, А. Майков (собиравшийся одно время пойти по стопам своего отца — известного русского художника) неоднократно говорил об этом и сам (см. хотя бы стихотворения «Ах, чудное небо, ей-богу, над этим классическим Римом!» и «Зимнее утро»).

Действительно, занятия живописью оставили заметный след в творчестве Майкова-поэта: это проявилось «в повышенном внимании к точности изображения предметного мира и в колористической выразительности рисунка»².

Вместе с тем вряд ли правильно утверждение о том, что «увлеченность эта повлекла за собой и некоторые издержки: «линейная» красота нередко заслоняла у него интерес к красоте внутренней, пути к которой проходят через познание сущности явлений»³. Несправедливость этого мнения видна уже по отношению к ранним антологическим стихам Майкова (ср. хотя бы «Горный ключ», «Овидий», уже упоминавшееся «Зимнее утро»), не говоря уже о последующих.

¹ Гальциона (из греч. Алкиона) буквально «зимородок». Образ свободной как востер птицы (недаром в греческой мифологии Алкиона была дочерью повелителя ветров Эола; ср. иносказательно: «Летит, как пух от уст Эола...» — Пушкин А. С., Евгений Онегин, гл. I, стр. 20) употреблялся в русской поэзии довольно часто. Так, у К. Н. Батюшкова в стихотворении «Тепло друга» читаем: «За кораблями вилась Гальциона, И тихий глас ее плывал увеселял».

² Прийма Ф. Я. Поэзия А. Н. Майкова (Вступ. статья). — В кн.: Майков А. Н. Избр. произведения: Л., 1977, с. 14.

³ Там же.

Реалистически-живописное описание объективной действительности во всех ее проявлениях и формах всегда неотрывно и неразрывно у А. Майкова с изображением и выражением внутреннего лирического авторского я. «Картинный склад» майковской поэзии никогда не является внешним и декоративным, даже в его так называемых пейзажных стихотворениях. И в них «настоятельница и вдохновительница» поэта выступает «природа с ее живыми впечатлениями» (В. Г. Белинский).

Возьмем в качестве примера такое стихотворение, как «Болото» с дотошным и точным живописным описанием в первой его части болота, не говоря уже о произведениях типа «Облачка», «Маститые, ветвистые дубы», «Осень», «Ночь на жнитве».

Оригинальность и особенность майковского «живописного» и в то же время психолого-реалистического письма, развивающего и углубляющего лучшие поэтические традиции Пушкина, «божественные тайны гармонии его стиха», его прозрачная и чарующая русская речь чувствуются каждым внимательным и вдумчивым читателем. Две небольшие иллюстрации.

Умение несколькими словесными мазками создавать законченное живописное полотно, где изображение природы органично сливается с выражением душевных переживаний и эмоций человека, было хорошо подмечено А. М. Горьким в письме М. Г. Яревой: «Помните у Майкова «Весну»? Восемь строчек — 16 слов и полная картина»¹.

Действительно, двадцатисловная (если считать также союзы и предлоги) миниатюра «Весна» — это вполне законченная и совершенная картина прихода новой (еще ранней) весны и вызываемых этим человеческих чувств (и воспоминаний, и надежд):

Голубенький, чистый	Последние слезы
Подснежник-цветок!	О горе былом
А подле сквозистый,	И первые грезы
Последний снежок...	О счастье ином...

Простые и бесхитростные народные слова (особенно подкупают лексические единицы *голубенький, подле, сквозистый, снежок*) в первом четверостишии сотканы поэтом здесь в изящное акварельное полотно. Четыре следующие строки лаконично и взволнованно-сдержанно передают уже то зрительское (авторское и общечеловеческое) впечатление, какое производит нарисованный ранее пейзаж.

Стихотворение строится как пейзажно-психологическое целое с двумя отдельными частями, объединенными друг с другом как причина и следствие. Два разносодержательных четверостишия композиционно сценируются воедино не только логически, но и словесно: повтором слова *последний* в четвертой и пятой строках (*последний снежок — последние слезы*).

¹ Горький А. М. Собр. соч., т. 28, с. 216.

Стихотворение полностью безглагольно и состоит из одних номинативных предложений.

Оба четверостишия сделаны из антитезных двустий, однако по-разному. В первой строфе одно предложение объединяется со вторым противительным союзом *а*. Две первые строчки рисуют весну, третья и четвертая указывают на ее «ранность» (уже появились цветы, но есть еще и снег). Оба номинативных предложения выступают здесь как описательные сочетания существительного, кончающего строчку, с двумя препозитивными прилагательными. Вторая строфа строится иначе: еще более строго и стройно. Составляющие ее части образуются перемещающимися антитезными строками (*последние слезы — первые грезы; о горе было — о счастье юном*). Антитеза строфы создается здесь как лексически, с помощью антонимов (*последние — первые, горе — счастье*), так и синтаксически, полной синтагматической изоморфией шестой и восьмой строк. И та, и другая образуются сочетанием предлога *о* и предложного падежа существительного и постпозитивного прилагательного. Номинативные предложения этой строфы заканчиваются косвенными дополнениями.

Принципиально иное поэтическое решение по существу той же темы наблюдается в хрестоматийном стихотворении «Весна! Выставляется первая рама...», в котором А. Майков изображает уже более позднюю весну, не с холодным первоцветом, а с первым теплом, солнцем, голубым небом, яркими цветами:

Весна! Выставляется первая рама —
И в комнату шум ворвался,
И благовест ближнего храма,
И говор народа, и стук колеса.

Мне в душу повеяло жизнью и волей;
Вон — даль голубая видна...
И хочется в поле, в широкое поле,
Где, шествуя, сыплет цветами весна!

В стихотворении тоже две строфы, но содержательно они не противопоставлены друг другу, как в миниатюре «Весна». Первая строфа в какой-то степени подобна соответствующему четверостишию «Весны». Здесь тоже живописуется весна. Однако вторая — совсем иная. Вместе с радостным весенним чувством лирического героя во вторую строфу вновь врывается весна, правда, психологический и пейзажный план в ней построчно разделен (аналогично тому, как это наблюдается в «Парусе» М. Ю. Лермонтова): авторские чувства находят себе место в первой и третьей строках («Мне в душу повеяло жизнью и волей; И хочется в поле, в широкое поле»), пейзаж вынесен во вторую и четвертую строки.

Структурная гармоничность разбираемого стихотворения вообще поразительна. Это сказывается и в последовательном раскрытии картины весны в первой строфе через «звуковые» присоединения с *и* (шум, благовест, говор, стук), которые уточняют картинность первого опорного предложения («Выставляется первая рама»), и в уже разобранный выше строкой архитектонике второй строфы, и, наконец, в сознательном (деликатном и свежем, как последний мазок искусного мастера) обрамлении текста стихотворения ключевым словом *весна*. Открывающий стихотворение возглас «Весна!» как эхо повторяется в конце торжествующим и радостным утверждением, что вонстину, «шествуя, сыплет цветами весна!».

Помимо отмеченного, стихотворение «Весна! Выставляется первая рама...» отличается от миниатюры «Весна» (на чисто версификационной специфике останавливаться не будем) еще двумя обстоятельствами — формально и содержательно. В плане выражения они очень разные лексически. С точки зрения словесного состава первое не только несравненно богаче, но и разнообразнее. Если «Весна» совершенно безглагольна, то «Весна! Выставляется первая рама...» в восьми строчках содержит шесть глаголов. И напротив — на тридцать полнозначных слов (в «Весне» — на двадцать восемь!) здесь наблюдается только четыре (!) прилагательных. Такой состав слов с категориально-грамматической точки зрения придает живописности стихотворения «Весна! Выставляется первая рама...» особый динамизм и энергичность.

В плане содержания «Весна! Выставляется первая рама...» несравненно глубже. По своей сути оно может читаться неоднзначно и даже иметь, помимо прямого смысла, второй, переносно-метафорический план, обусловленный иносказательно-символической семантикой слов *Повеяло жизнью и волей и даль голубая видна*.

Строго реалистическое письмо А. Майкова, совершенная объективность его весьма субъективной лирики, выражение авторского *я* как правило не только непосредственно, но и опосредованно, через окружающую поэта действительность, лингвистически особенно ярко проявились в его словаре. При очень прямой и неразрывной связи стихотворной лексики Майкова с пушкинским словарным наследием лексикон стихотворений Майкова предстает перед нами несравненно еще более зримым, слышимым и обоняемым, иначе говоря — еще более земным и приземленным.

Лирическое *я* в целом ряде произведений Майкова не заявляет о себе открыто, а слс проглядывает сквозь призму многоцветного словесного полотна, изображающего само по себе то большие, то малые явления и события окружающего мира со всеми его радостями и печальми.

Именно этой реалистической объективностью поэтики А. Майкова в первую очередь и объясняется тот знаменательный факт, что в его стихах впервые появляется немало доселе неведомых русской поэзии русских названий обычных растений и животных, предметов русского быта, экспрессивно-стилистических наименований действий, цветообозначений и т. д.

Многоцветье поэтического словаря А. Н. Майкова, его особая живописность манеры стихотворного письма, глубокий психологизм при одновременной «картинности» изображения, подкупающий лиризм и отточенная строгость формы, гармоническое смешение мысли и чувства, искренняя любовь к родине и высокая гуманность стихотворных произведений позволяют им закономерно занимать свое почетное место в золотом фонде русской литературы.

Поэтому всякий, кто обратится к стихам А. Н. Майкова (а хорошо знают его сейчас, что говорить, немногие), получит истинное эстетическое и интеллектуальное наслаждение, ибо его стихи и в наше время не потеряли своей тонкой и терпкой художественной свежести и гармонии и несколько не утратили способности заставлять думать, чувствовать и сопереживать.

ПОВЕСТЬ «СОЗВЕЗДИЕ ГОНЧИХ ПСОВ» К. Г. ПАУСТОВСКОГО

Повесть «Созвездие Гончих Псов» Константина Георгиевича Паустовского в моей читательской памяти неразрывно связана с юностью нашего довоенного поколения, счастливой и тревожной, полной несказанной радости и неизгладимых впечатлений от больших дел нашей советской Родины и от постоянных встреч с интересными людьми и книгами. Читать тогда мы все очень любили. Телевизора не было, кино только недавно перестало быть немым, а широкое радиовещание по существу сделало свои первые шаги. Литература поэтому была для нас единственным широко распахнутым окном в огромный по пространству и времени мир (от жизни доисторического мальчика до происходящих на наших глазах событий, к которым мы были причастны как современники).

Чуть ли не каждодневным посетителем и неперенным участником всех внеклассных мероприятий детской библиотеки имени В. И. Сурикова был и я. Здесь на одной из читательских конференций мне и пришлось впервые (перед самим Паустовским!) в самом начале 1938 года говорить о только что появившейся тогда в виде книги повести «Созвездие Гончих Псов»¹.

Более полутора лет полыхала уже в Испании гражданская война, своеобразное преддверие к решительной борьбе народов мира (и прежде всего — нашего) против фашизма.

¹ В журнале (Знамя, 1937, № 6) повесть появилась несколько раньше.

Республиканской Испании деятельно помогало все прогрессивное человечество. Советский народ посылал испанской республике продовольствие и медикаменты, оружие и боеприпасы. В интернациональных бригадах героически сражались и наши прославленные танкисты и летчики, политработники и журналисты. Там, в Испании, душой и помыслами были и мы, подростки, не пропускавшие ни одной боевой сводки с полей сражения в Испании.

Своеобразной художественной сводкой с фронта испанской войны была и небольшая повесть К. Паустовского «Созвездие Гончих Псов», в которой им как бы рассказывался один из победных эпизодов борьбы с франкистами горстки простых — очень разных, но одинаково симпатичных — людей самых мирных профессий и различных национальностей. Французские и норвежский астрономы, библиотекарь-француз Боден, испанцы, обслуживающие обсерваторию (шофер, служанка Тереза и садовник Матвей), — восемь человек, из которых только двое были молодыми, используя оружие, которое вез в Мадрид на самолете погибший во время урагана французский поэт Виктор Фришар, разбили наголову целый отряд мятежников.

Но эта повесть одновременно знакомит нас и с другим — более важным и принципиальным. Она является перед нами как история нравственного становления гражданской личности, формирования из людей-одиночек единого коллектива, коллектива единомышленников из разных стран, сплоченных в борьбе против фашизма за прекрасную Испанию Сервантеса, за свободу и справедливость, большую любовь и мирное небо над головой.

Нравственное возрождение опалает своим огнем даже таких скептиков и анахоретов, каким вначале предстает сейсмолог Дюфур с его программной фразой «Миру нет дела до нас — и нам нет дела до мира»¹. Это он, ядовитый старик с ироническим складом ума, будет молча сидеть с потухшей папиросой во рту после чтения письма погибшего Фришара своей любимой, это он скажет в конце повести: «Поздравляю вас, старики. Они отступают»².

Произведение К. Паустовского злободневно звучит и сегодня, поскольку поднимает самые важные сейчас вопросы борьбы за мир, против войны. При всей своей «сводкообразной» манере изложения «Созвездие Гончих Псов» благодаря «чехово-гюгеновской» стилистике, новеллистическим вставкам в виде письма Фришара и сна Мэро, в котором он путешествует с Сервантесом по Испании, динамичному сюжету воспринимается нами как высокий и взволнованный романтический рассказ о

¹ Паустовский К. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1982, т. 3, с. 473.

² Там же, с. 496.

поэзии и прозе человеческой жизни, полный любви и добра писателя к его героям.

Разбираемая повесть как бы специально создана писателем для курса литературы в школе. Об этом можно говорить не только потому, что она имеет большое воспитывающее и познавательное значение, но и потому, что она написана удивительно ясным и прозрачным современным русским литературным языком, в силу чего его языковые средства почти совершенно не требуют объяснений.

Лингвистическая материя «Созвездия Гончих Псов» такова, что в коммуникативном отношении она и проста, и понятна даже для учащихся национальной школы на продвинутом этапе обучения. Ее лексика и фразеология, не говоря уже о морфологии и синтаксисе, вполне укладываются в «прокрустово ложе» соответствующих минимумов и типовой программы по русскому языку (с естественно, с учетом пассивного и потенциального словаря и использованием языковой догадки читателя) и полностью удовлетворяют выдвинутому нами языковому критерию для отбора художественных произведений в школьном курсе русской литературы (как национальной, так и русской школы) ¹.

Повествование писателя строгое и сдержанное. Писатель внешне предстает перед нами сторонним наблюдателем происходящих событий. Изложение могло бы показаться сухим и бесстрастным, если бы постоянно не ощущалось скрытое писательское напряжение, его волнение и тревога, его боль и гнев, радость и счастье за все, что вокруг происходит, авторская нежность к ученым, «звездная» жизнь которых стала живой жизнью людей доброй воли, безоговорочно вставших — несмотря на свою первоначальную «астрономическую отстраненность» от земных дел — в ряды борцов за человеческое достоинство, свободу и мир.

Слова в рассказе К. Паустовского в своей подавляющей массе нарочито номинативны и безобразны. Переносные значения их за редким исключением являются общеязыковыми. Нет ни одного индивидуально-авторского лексического и фразеологического неологизма. Все на обычном, привычном русском языке. Даже в области сочетания слов писатель почти не позволяет себе каких-либо значительных инноваций и отступлений.

На четырнадцать страниц печатного текста ² мы у него по существу не встречаемся со словами и оборотами (не говоря

¹ «Совершенно несомненно, что при прочих равных условиях предпочтение должно быть отдано тем русским художественным произведениям, которые менее всего содержат в себе языковые «шумы и помехи», язык которых, тем самым, ближе всего к современному литературному эталону и которые в силу этого не нуждаются в подробном лингвистическом и культурно-историческом комментировании». (Актуальные вопросы преподавания русской литературы в национальной школе. М., 1982, с. 8.)

² Паустовский К. Указ. соч., т. 3, с. 470—497.

уже о грамматических фактах), которые заставляли бы записываться, сомневаться, раздумывать, что это значит, поскольку они относятся к лексике и фразеологии современного русского литературного языка.

Вот, например, начальные строчки повести:

Всю осень дули ветры с океана. Воздух дрожал, и наблюдать звезды по ночам было очень трудно.

Астроном Мэро был очень болел и стар. Он не мог сам раздвинуть маленький купол обсерватории и звал на помощь садовника. Они вдвоем тянули за тонкий канат. Створки купола тихо визжали, расходились, и, как всегда, в совершенной темноте появлялось холодное звездное небо (с. 470).

Очевидно, именно этим объясняется тот факт, что в примечаниях к этому произведению толкуется лишь одно нарицательное слово *мистраль* — сильный и холодный северный ветер, дующий с гор ¹. О непоследовательном объяснении, кроме этого, собственного имени *Рибера* при игнорировании аналогичных *Сервантес*, *Веласкес*, (дворец) *Альбы*, (город) *Уэска* можно не говорить: здесь дело идет уже о субъективности составителей энциклопедического комментария.

Вместе с тем было бы глубоко ошибочно считать, что «Созвездие Гончих Псов» К. Паустовского не требует вовсе лингвистического комментирования. Нет-нет, в этом произведении встречаются все же и такие факты, которые встают на пути читателя, «идущего навстречу писателю», и в известной — то в большей, то в меньшей мере — затрудняют правильное понимание того, что хочет сказать нам К. Паустовский.

Такие факты являются различными и по степени своей коммуникативно-художественной трудности и важности, и по своему языковому характеру.

Отметим далее самое основное.

Во-первых, как уже отмечалось, в примечаниях к повести семантизируется только существительное *мистраль*. По своему периферийному статусу и стилистической принадлежности в лексической системе современного русского литературного языка от этого слова ничем не отличаются и также могут быть читателю неизвестны и некоторые другие слова типа *маркитантка*, *мигрень*, *искатель* (телескопа), *канонада*, *рикошет*, *филантроп*, *парапет*.

Во-вторых, несомненно, нуждаются в объяснении слова и обороты, имеющие в повести конкретно-ситуативную семантику, более конкретную и определенную, чем словарная. Сюда относятся, например, существительные *республиканцы*, *франкисты*,

¹ Паустовский К. Указ. соч., т. 3, с. 679.

зеркало¹ и амфитеатр, словосочетания республиканская армия и королевские молодчики.

Особое внимание следует обратить на такие слова коннотативно-фонического характера, которые в своих текстовых значениях и семантико-стилистических оттенках связаны с культурно-историческими факторами, с диахронией «фоновых семантических долей»² номинативной единицы, обусловленной динамикой общественной жизни и практики человека.

Слова нередко или теряют свои старые общеизвестные значения (в силу изменения признаков и обозначаемых предметов), или с этой семантикой становятся узкими профессионализмами. И тогда самый простой текст с такой лексической единицей оказывается в своем истинном коммуникативном наполнении, как говорят, «книгой за семью печатями». Таков в разбираемом произведении отрывок со словом *колба*, во всех современных толковых словарях и энциклопедиях толкуемым лишь как обозначение стеклянной посуды с длинным горлышком для проведения химических работ:

Ньюстэд не ответил. Он взглянул на часы, встал и подошел к радиоприемнику. Все с удивлением наблюдали за ним.

Ньюстэд наклонился над рычагами. Красным накалом загорелись электрические колбы (Sis! — Н. Ш.), и печальный мужественный голос начал говорить об уличных боях в Мадриде, о воздушных бомбардировках... (с. 473).

Научно-техническая революция, успехи полупроводниковой техники привели к тому, что образ радиоприемника 30-х годов стал для нас на фоне различных транзисторов далеким и неопределенным. Прежнее сочетание *электрические колбы* уступило другому обороту *электронные лампы*³. Так, как видим, лингвистическое комментирование художественного текста прихотливо связывается здесь с выходом в экстралингвистическую область электротехники.

На следующей странице «Созвездия Гончих Псов» мы встречаемся еще с одним незначительным, но весьма примечательным фактом, прямо и непосредственно связанным с лингвостра-

¹ Ср.: «По крайней мере, мы погибнем, как принято писать в военных приказах, на боевом посту, около своих спектрографов и зеркал» (Паустовский К. Указ. соч., т. 3, с. 494). Но это слово употребляется в повести и в обыденном значении: «В столовой зеркало было завешено старым холстом» (Там же, с. 487).

² Термин Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова. См.: Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Лингвострановедческая теория слова, с. 34.

³ Ср. в БСЭ (М., 1978, т. 30, с. 222): «Первые электронные лампы (нач. 20 в.) ...разрабатывались на основе техники производства ламп накаливания и по внешнему виду весьма походили на последние: стеклянная колба, в центре которой размещалась вольфрамовая нить накала, служащая катодом». В лампе накаливания специалисты стеклянный баллон до сих пор называют *колбой* (см.: БСЭ, М., 1973, т. 14, с. 392).

новедческими свойствами слова, несущими в себе такую информацию, «которая присутствует в тексте в скрытом виде»¹. Речь идет о хорошо известном уже маленьким детям слове *елка*:

Непривычные мысли и воспоминания владели им в последнее время. Он вспоминал детство, а старики очень не любят вспоминать эту пору своей жизни. Он вспоминал елку. Пока ее не зажигали, она тайно жила в соседней комнате за закрытой дверью, и только слабый запах хвои тревожил детское воображение (с. 474).

Здесь в принципе все понятно: конечно, Мэро вспоминал не просто хвойное дерево *Pinus aries*, а праздничную елку и сам праздник. Но какой? Наш Новый год? Конечно, нет. Ведь дело идет о детстве француза, на родине которого елку зажигали уже 25 декабря, когда наступало рождество.

Этнокультуроведческий аспект слова здесь для адекватного восприятия и усвоения соответствующего отрывка учитывать надо обязательно. Заметим, что (как сейчас во всей Европе) и в России раньше елка была рождественской, а не новогодней: «Перебрав, через Питер, от немцев обычай готовить детям к рождеству разукрашенную, освещенную елку, мы зовем так иногда и самый день елки, сочельник»².

С запахом хвои в этом произведении читатель встречается и далее. Правда, это уже не запах веселой рождественской елки далекого утра жизни Мэро, а запах срезанных и разбросанных по полу веток сосны. И это уже третий пример необходимости толкования как будто совершенно ясного:

Человек лежал, вытянувшись, под простыней, на кровати. Волосы его были причесаны, и через лоб тянулся запекшийся шрам.

Матвей разбросал по полу хвою. На столике горели две восковые свечи. Пламя трещало. Шторы были спущены.

— Это зажгла Тереза, — сказал тихо садовник. — Женщины знают, как обрядовать умерших (с. 487).

Здесь уже перед нами такой же понятный и в то же время непонятный текст, где хвоя пахнет не рождеством, а смертью³. Само по себе предложение *Матвей разбросал по полу хвою* прозрачно и ясно, но оно ничего нам не скажет, если мы не знаем, что хвойные ветки — неизменный атрибут похоронного

¹ Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Указ. соч., с. 38.

² Даль Вл., т. 1, с. 519.

³ Ср. у А. Твардовского (Избр. соч. М., 1981, с. 212):

День прошел, и в неполном покое
Стихнул город, вдыхая сквозь сон
Запах свежей натоптанной хвои —
Запах праздников и похорон.

обрядов у многих европейских народов. Особенно странным проводимый отрывок будет для многих народов нашей Родины (например, Средней Азии), где умерших хоронят совершенно иначе.

Эпизоды с праздничным запахом елки и похоронными ветками хвои сознательно сопоставляются писателем как антонимичные речевые произведения, одинаково кончающиеся мыслями ученых-отшельников, живущих высоко в горах и занятых небом, нужны ли они в своей деятельности людям, живущим внизу, на грешной, беспокойной земле. Ср.:

— Все существует для человека, — говорил Мэро. — Если исчезнут люди, то, боюсь, мне, астроному, будет не нужно даже звездное небо (с. 475).

...Вошел Эрве.

— Ньюстэд, — сказал он и криво улыбнулся, — вот видите, жизнь впервые вторглась в нашу обитель, но и то под видом смерти.

— Не только, — ответил Ньюстэд. — Я привез из города маленькое существо. Оно нуждается в помощи.

— Неужели мы еще кому-нибудь нужны? — спросил Эрве с искренним удивлением (с. 488).

Смерть французского поэта-летчика Фришара во имя свободы и жизни рождает в горстке ученых-астрономов настоящих людей, борцов-интернационалистов против наступающего фашизма, за свободу республиканской Испании.

Требуется объяснений также и название повести — *Созвездие Гончих Псов*. Почему она названа писателем именно так? Нет ли здесь обобщенно-метафорического обозначения содержательного характера, что наблюдается, например, у И. С. Тургенева («Дым», «Новь», «Накануне»), Л. Н. Толстого («Воскресение»), А. Н. Толстого («Хлеб») и т. д.? Внимательное чтение «Созвездия Гончих Псов» показывает, что этого здесь не наблюдается, хотя, несомненно, что писатель назвал так свое произведение не случайно. Ведь именно тогда, когда главный герой повести французский астроном Мэро изучал это созвездие, до горной обсерватории докатились первые раскаты боев, после которых в их жизнь ворвалась война:

В конце осени Мэро, проводивший ночи около телескопа, — он изучал в то время созвездие Гончих Псов, — впервые услышал новые звуки. Они напоминали гул отдаленных горных обвалов (с. 471—472).

Но не только поэтому. Ведь после боя с франкистами Мэро, как и Ньюстэд, покидает обсерваторию и уезжает к любимой погибшего Фришара в Бриэк:

Поздно вечером Мэро вошел в комнату Ньюстэда. Норвежец стоял у стола и рвал какие-то бумаги.

— Ньюстэд, — сказал Мэро, — я уезжаю. Я хочу сам отвезти письмо в Бриэк. Я, как и вы, на время бросаю обсерваторию.

— Что ж, — ответил Ньюстэд, — ведь у вас нет ни сына, ни дочери... Это понятно.

Мэро с благодарностью посмотрел на Ньюстэда. Ньюстэд обнял его за плечи и сказал:

— Мы никогда не должны забывать друг друга.

— Конечно, — ответил Мэро.

У себя в комнате Мэро увидел на столе последние астрономические вычисления и тщательно спрятал их в ящик.

Созвездие Гончих Псов играло далеким светом за стеклами, и Мэро, взглянув на него, подумал, что Бриэк лежит как раз в той стороне (с. 491).

Нуждаются в комментировании случаи индивидуально-авторской сочетаемости слов, резко отличающейся от законной точки зрения предметно-логических отношений и языкового узуса. Они у К. Паустовского как всегда стилистически оправданы и эстетически обоснованы. Возьмем в качестве примера образное словосочетание *крикливая книга*. Оно как бы вырастает из предшествующего повествования (Тишина была так постоянна, что даже случайно прочитанные книги Мэро воспринимал как шум) и объясняется последующими словами: «— Какая крикливая книга! — говорил он и морщился. — В ней люди невыносимо орут, спорят, плачут...» (с. 47). Кстати, разобранное словосочетание — яркий пример высокого художественного мастерства, которое характеризует К. Паустовского (прошедшего до этого уже муки слова в работе над повестями «Черное море», «Колхида» и «Кара-Бугаз») в этой повести. Оно здесь проявляется у него во всем: и в образной системе произведения как литературного целого, и в самых маленьких эстетических компонентах. Приведем несколько иллюстраций.

Навсегда запоминается, например, убийственно саркастические слова Дюфура, построенные как своеобразная рамочная конструкция из антонимически мнимых здесь словосочетаний *люди безумствуют и разумное человечество*: «...Люди безумствуют в долинах, но сюда им незачем подыматься. Здесь только звезды. Нельзя перелить их на орудия или добыть из них ядовитые газы. Они бесполезны для разумного человечества» (с. 473).

Вспомним поразительно яркие и неожиданные (совсем чеховские) сравнения, рассыпанные К. Паустовским в разных местах текста; разноцветные цепочки однородных сказуемых и определений, позволяющих видеть и слышать изображаемое в движении, звуке и красках; уточняющую и экспрессивную синонимику и антонимию; подхватывающую и объяснительную

тавтологию; афористические, словно крылатые слова, предложения и т. д.: «Он видел все то же: *снега, лунный блеск, звезды, лежащие на утесах, как сигнальные огни...*» (с. 472); «*Мачта напряженно гудела, голый сад свистел, как сотни яростных флейт, трещала разбитая черепица, звенели стекла, коротким непрерывным громом гремели железные крыши*» (с. 477); «*...Опущенная штора казалась железным занавесом*» (с. 477); «Он (ураган. — Н. Ш.) не только *визжал, распевал* в скалах и *плескал* в стекла, но и *светил*. Тихий свет сочился от снегов. Он был чуть *синеватым*, будто за окнами кто-то *зажег* большие спиртовые горелки» (с. 477—478); «*...И только спиной, одной беспомощной спиной он ощущал ураган, догонявший его, как гошчая зайца*» (с. 478); «*— Мы поедем туда и обратно, — говорит старик, и латы его скрежещут и скрипят в тесной машине, — и вы увидите все. Постарайтесь сдержать слезы*» (с. 478); «И вот они мчатся по узким дорогам среди гор, и с каждого перевала открываются внизу громадные, как море, пространства *разноцветной* земли, то *коричневой* и *сожженной* небом, то *черной* от листвы лимонных деревьев, то *медной* от спелых колосьев, то *голубой* от воздуха, застоявшегося над лесами. И каждый раз при виде новых долин старик в латах встает, протягивает руку вперед и с торжеством кричит одно и то же слово: — Испания!» (с. 478);

«У солдат тяжелые сапоги, *похожие на ведра*, красные лица, рыжеватые усы» (с. 479);

«Женщины махали вслед черными платками и были *похожи на стаю худых птиц, бесшумно хлопающих крыльями*» (с. 485); «Особенно раздражал *Дюфур — ходячий часовой механизм с изысканным звоном*» (с. 486); «Ни *любимых*, ни *любящих* не было» (с. 488); «Все были утомлены и молчали, — *прожитый день стоил нескольких лет прежней невозмутимой жизни*» (с. 489); «*Поэты — братья астрономов*» (с. 489);

«...Прощай! Ты *расскажи* о своем горе рыбакам, если у тебя хватит сил *рассказать*. Никто лучше этих простых, рано постаревших женщин не сможет понять его, — ведь у них нет ни одной семьи, где бы не было горя» (с. 490); «...Я не умею утешить тебя. Я *люблю* землю, потому что ты живешь на ней, *люблю* воздух, потому что он прикасается к *твоему* лицу, *люблю* каждую травинку, на которой останавливаются твои глаза...» (с. 490); «...то нарастал до *оглушительного треска*, будто *стальные молотки били по пустым паровым котлам*» (с. 495).

Внимательный читатель никогда не забудет, наконец, того, как удивительно тонко и своеобразно использует К. Паустовский в этом произведении знаменитые слова Н. Островского: «Самое дорогое у человека — жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое

и мелочное прошлое и чтобы, умирая, мог сказать: вся жизнь и все силы отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества». Они не цитируются писателем, не используются в виде переработанной литературной реминисценции, не даются как лозунг. Пламенное завещание Н. Островского людям в тексте «Созвездия Гонимых Псов» выступает лишь как исходный содержательный и языковой материал для тихих интимных строк письма, обращенных к одному человеку. Правда, утрачивая свою ораторскую глобальность, слова Н. Островского под пером К. Паустовского не теряют ни своего пафоса и патетики, ни своей завещательности. Первое объясняется сохранением соответствующей — периодической — структуры соответствующего отрывка письма как сверхфразового единства, второе — тем, что данное письмо погибшего Фришара к своей любимой писалось им только как последнее («Это письмо отправят тебе, если я умру», с. 490).

Генетическое родство этого места повести со словами Н. Островского ярко сказывается и в плане их общего содержания, и в некоторых используемых словах (повторяются слова *жизнь, дается — только один раз, прожить (ее) — прожитые (годы), человечество, умереть — умирая*).

Однако от текста Н. Островского К. Паустовский как бы только отталкивается. Используя основную мысль автора «Как закалялась сталь», он создает неповторимо-собственные, трогательно-искренние строки, тем более впечатляющие и близкие, что эти слова даются как слова, не предназначенные специально для широкой аудитории.

Вот эти слова, такие актуальные в наше, такое же (спустя более чем 45 лет) беспокойное — уже не с пулеметами и фосгеном, а с нейтронной бомбой и бактериологическим оружием — время: «Для иных людей трудно сохранить достоинство в наше время, когда низость, вооруженная пулеметами и фосгеном, начала схватку со всем лучшим, чем жило и будет жить человечество. Для иных лучше бежать на край земли и спрятаться в теплые норы, размышляя о том, что жизнь дается только раз и ее надо прожить для себя. Но во имя того, что она дается только раз, что она неповторима и замечательна, — во имя этого мне легче идти навстречу опасности с открытым лицом и завоевать эту жизнь или умереть за нее, чем писать красивые слова и страдать от дурного запаха собственной совести» (с. 490).

Слова поэта и бойца Виктора Фришара аккумулируют все содержательное существо повести. Это квинтэссенция основного, что хотел сказать своему читателю К. Паустовский, его гражданское кредо художника.

Фришар умер за «все лучшее, чем жило и будет жить человечество», умер за жизнь «неповторимую и замечательную», но умер достойно и как победитель (об этом говорит и его

неслучайное имя Виктор, что буквально значит «победитель»). И поэтому продолжает жить и после смерти. Ведь именно благодаря ему пошли «навстречу опасности с открытым лицом» люди, ранее далекие от земных забот и тревог, чтобы защищать в том числе и «холодное звездное небо».

В цитированных из письма Фришара словах, согласных и созвучных со словами Н. Островского, сформулирована общая писательская программа, являющаяся и сейчас программой всего передового человечества в борьбе за мир и счастье на Земле.

Вот почему и в настоящее время «Созвездие Гонимых Псов» не оставляет нас равнодушными, читается, заставляет нас быть строже и лучше.

«СОЗВУЧЬЯ СЛОВ ЖИВЫХ»

(П. АНТОКОЛЬСКИЙ, А. ЯШИЦ, Л. МАРТЫНОВ)

Настоящая поэзия, действительно, представляет собой «созвучья слов живых», полные глубокой мысли и искреннего чувства. Эти дивно простые и в то же время ошеломляющие слова Лермонтова невольно приходят на память, когда читаешь хорошие и, значит, хорошо сделанные стихи, будь это лирическая исповедь, или сдкая эпиграмма, или что-либо другое, лишь бы оно было настоящим художественным произведением.

И филолог (в отличие от простого смертного) не может ограничиться здесь одними своими чувствами читателя — дескать, это прескрасно, а это плохо, это читаешь и перечитываешь, а это совершенно тебя не трогает, более того, активно тебе не нравится. Он должен уметь объяснить все это, понимать, как строится то или иное произведение в качестве определенной воспитывающей информации и образной системы, т. е. явления словесного искусства, всегда составляющего органическое и гармоническое единство содержания и формы.

Истинные художники слова никогда не забывают, что язык — первоэлемент литературы, единственное оружие, имеющееся в распоряжении «задорного писательского цеха». В их руках сухие лингвистические факты и категории начинают жить новой жизнью, расцветаются поэтическими красками и звучаниями, превращаются в трепетное и задушевное или гневное и острое слово певца, одновременно и поэта и гражданина. Многозначность и омонимия, синонимы и антонимы, слова одного корня или той же структуры, законы словообразования и лексической сочетаемости, выразительные и изобразительные средства фразеологии, знание языкового прошлого и этимологическая интуиция, чувство звучащей речи и русская фоника — вот далеко не полный перечень того, что является основой для создания всякого рода эстетических эффектов и поэтических об-

разов, того самого «формального» каркаса, без которого нет и не может быть художественного произведения как художественного произведения. Именно это становится прежде всего предметом лингвистического комментария (в широком смысле этого слова) в подавляющем большинстве произведений советских поэтов, стихотворный язык которых строится в основном на фактах современного литературного эталона, без нарочитых индивидуально-авторских инноваций и непонятных диалектизмов и архаики. Вместо объяснения отдельных языковых фактов здесь предоставляется полная возможность толкования текста в целом, того, из чего он состоит, и того, как он сделан.

К таким произведениям, например, принадлежит стихотворный триптих П. Антокольского «Тризна», написанный им на смерть А. Фадеева. Так, в его последней части в комментарии с точки зрения содержательного «плана выражения» нуждаются, пожалуй, контекстуальная перифраза *ящик сосновый* «гроб», устаревший фразеологизм *чертова кожа* «плотная хлопчатобумажная ткань черного цвета, прототип джинсовой ткани» и — в нормативном плане — индивидуально-авторское переформирование выражения *ни кола, ни двора*. Все остальное — самые обычные, простые и понятные слова. Однако используются они поэтом для создания поэтического целого удивительно, и арсенал привлекаемых для этого лингвистических явлений и категорий, характерных для языка как системы, очень широк и разнообразен:

Ты еще разобьешь этот ящик сосновый,
Отряхнешь этот прах с твоих ног,
Ты очнешься, начнешься сначала и снова
Будешь голодец, чист, одинок.

Нет ни изданных книг, ни любовниц, ни славы.
Ни жилья, ни угла, ни кола.
Лишь бы молодость старостью не заросла бы,
Не смолчала бы, не солгала.

Вот встает он, с тобою отчаянно схожий,
На любое задание готов,
В гимнастерке и в брюках из чертовой кожи,
Как в начале двадцатых годов.

Вся редакция — в кипах неправленных гранок,
Дым табачный, бессонная мгла,
А за ней — в грозовых облаках спозаранок
Ни жилья, ни двора, ни кола.

А за ней и над ней — во всю ширь мирозданья
Все мгновенно, ничто не на век.
Никогда не прощай, навсегда до свиданья,
Милый друг, золотой человек!¹

Здесь мы находим рифмовочный характер разнокорневых глаголов *очнешься* и *начнешься*; тавтологическую синонимичную наречий *сначала* и *снова*; анафорические и градационные повторения (*ты — ты, этот — этот, ни — ни — ни — ни, не — не — не, А за ней — А за ней, ни — ни — ни*); оксюморонное сочетание антонимов *молодость — старость*; синонимичную *ни жилища, ни цела, ни кола*; индивидуально-авторскую аббревиацию и инверсию компонентов фразеологического оборота *ни кола, ни двора* (*ни кола, ни двора, ни милого живота*); контекстное приравнение как синонимов глаголов *заросла, смолчала, солгала*, образующих антитезные структуры; антонимы *все — ничто, мгновенно — навек, никогда — навсегда* и, наконец, один из наиболее излюбленных и оригинальных приемов использования синонимов в художественной литературе как антонимов — антонимизацию слов *прощай* и *до свиданья*.

Применение соответствующих выразительных приемов делает обыденные и безобразные слова поэтическими, а образуемый ими текст взволнованной и запоминающейся поэтической миниатюрой.

Особое внимание в разбираемом тексте привлекают два ключевых слова — *прощай* и *до свиданья*.

В русском речевом этикетке слова *до свиданья* и *прощай* являются коррелятивными формулами прощания, заключительными репликами в «финальной ситуации общения». Однако они, как всякие нормальные синонимы, имеют определенные различия (в семантике, сочетаемости, стилистической принадлежности и т. д.).

В современном литературном эталоне *до свиданья* — словесное обозначение временной разлуки вступивших в общение. Это связано с тем, что предлог *до* имеет функцию указания на предел (пространственный или временной, как в сочетании с существительным *свиданье*). Семантический оттенок временности расставания, за которым последует новая встреча, в полном соответствии с замыслом поэта прекрасно раскрывает путем этимологизации *до свиданья* в своем предсмертном восьмистишии С. Есенин:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.

¹ Антокольский Л. Избр. произведения: В 2-х т. М., 1961, т. 1, с. 439.

Слово *прощай* может быть и точным эквивалентом *до свиданья*, и этикетной формулой при расставании навсегда.

П. Антокольский слово *прощай* использует в данном тексте именно в этом последнем значении, одновременно подчеркивая этимологическое значение *до свиданья* препозитивным наречием *навсегда*, противопоставленным наречию *никогда*. И дело здесь не столько в том, что автор хочет обратить наше внимание на свою старость и скорую смерть, сколько в том, что поэт не сомневается в жизнестойкости лучших романов А. Фадеева, постоянной встрече с ними все новых и новых читателей.

Кстати, на слове *прощай* как ключевом и структурнообразующем строит полностью одно из стихотворений к предмету своей юношеской любви Е. А. Сушковой М. Ю. Лермонтов¹. В нем поэт употребляет это слово также в функции этикетной формулы прощанья *навсегда*. Стихотворение было написано им 1 октября 1830 года в связи с отъездом Е. А. Сушковой из Москвы в Петербург:

Итак, прощай! Впервые этот звук
Тревожит так жестоко грудь мою.
Прощай! — шесть букв приносит столько мук!
Уносят все, что я теперь люблю!
Я встречу взор ее прекрасных глаз,
И, может быть, как знать... в последний раз!²

Здесь обращает на себя внимание не только анафорическое повторение градационного характера слова *прощай* (в силу чего второе *прощай* выделяется поэтом курсивом). Автор прекрасно использует также индивидуально-авторскую перифрастическую синонимичную (*тревожит так жестоко грудь мою — приносит столько мук — уносят все, что я теперь люблю*), этимологизацию *прощай* (*встречу, может быть, в последний раз*) и излюбленную им антонимичную, лексически скрепляющую шестистишие в одно единое сверхфразовое целое. Последняя (имеем в виду как языковую, так и контекстуальную антонимичность) и образует стихотворение (*впервые — в последний раз*) и «сшивает» воедино две его центральные (и формально, и содержательно) строчки (*приносят — уносят, шесть букв — все, столько мук — люблю*).

Лермонтовское стихотворное прощание с Е. А. Сушковой по словарному составу абсолютно современно и трогательно просто. Пугаются в оговорках лишь два слова — *взор* и *звук*. Первое сейчас, как и синоним *взгляд*, по своему употреблению в литературном эталоне, как правило, абсолютно (ср.: «Я встретил ее ласковым взором»; «Он бросил на нее ненавидящий взгляд» и т. д.), но со словом *глаза* не сцепляется и, напротив, легко соединяется с прилагательными, местоимениями и причастиями. Сочетание *взор глаз* воспринимается как устаревшее и ненормативное. Что касается слова *звук*, то оно является здесь лексико-семантическим архаизмом и значит «слово». В таком же архаическом значении оно употребляется (кстати, и в аналогичной синтаксической конструкции) А. С. Пушкиным в «Евгении Онегине»: «Москва! Как много в этом звуке Для сердца русского слилось...» (гл. VII, стр. 36).

Заметим попутно, что в русской классической поэзии XIX века, кроме *до свиданья* и *прощай*, в качестве формулы прощанья употреблялось также и слово *прости* (ср. современное *проститься*). В этимологическом отношении последнее — бывшая форма повелительного наклонения от *простить*.

¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. В 4-х т. Л., 1979, т. 1, с. 158.

² Ср. в стихотворении, написанном в то же время и тому же адресату: «Свершилось! Полно ожидать Последней встречи и прощанья! (Там же, с. 157).

Говоря *прости*, раньше одновременно с прощанием и извинялись (ср. фразеологизм *прости, не подидай ликом*).

У А. С. Пушкина, например, кроме *до свиданья* («...Несколько дней нам должно будет притворяться. До свидания!») И мы расстались как ни в чем не бывало...» (Капитанская дочка) и *прощай* («Прощай, свободная стихия! В последний раз передо мной Ты катишь волны голубые и блещешь гордою красой» (К морю), сейчас уже архаичское *прости* встречается очень часто. Его как этикетную форму прощания, в частности, использует он и в своем лирическом отступлении в конце «Евгения Онегина» (ис как извинение!):

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости...
Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Все, что завидно для поэта...

Нередким слово *прости* в значении «прощай» является и в стихотворной практике М. Ю. Лермонтова, который использует его в разных по содержанию контекстах самым различным образом и для самых разнообразных художественных задач.

Так, в однотемном с триптихом П. Антокольского стихотворении «Эпитафия», написанном на смерть отца, он пишет:

Прости! увидимся ль мы снова?
И смерть захочет ли свести
Две жертвы жребия земного,
Как знать! итак, *прости, прости!*..¹

В отличие от уверенного утверждения П. Антокольского («Никогда не прощай, навсегда до свиданья») здесь мы наблюдаем большое сомнение в загробной встрече («Прости! увидимся ль мы снова... Как знать»). Что касается антитезного противопоставления *прощай* — *до свиданья*, то оно у Лермонтова носит уже более тонкий и скрытый характер (*прости!* — *увидимся ль*).

Ср. художественно «этимологизированное» употребление поэтом этого же слова в восьмистишии (В альбом Н. Ф. Ивановой):

Что может краткое свиданье
Мне в утешенье принести?
Час² неизбежный расставанья
Настал, и я сказал: *прости!*³

Среди лирических стихотворений А. Яшина по своей содержательной сути и манере поэтического исполнения как-то по-особенному берет за душу и врезается в память стихотворе-

¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч., т. 1, с. 318.

² Здесь в устаревшем значении «время», в русском языке известном сейчас лишь в составе фразеологических оборотов (ср. *смертный час*, *час от часу* «с течением времени», *в добрый час* и т. д.).

³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч., т. 1, с. 310.

ние «Не просто слова» (1957 г.), на первый взгляд, довольно неприметное и негромкое:

В несметном нашем богатстве
Слова драгоценные есть:

Отечество,
Верность,
Братство.

А есть еще:

Совесть,
Честь...

Ах, если бы все понимали!
Что это не просто слова,
Каких бы мы бед избежали.
И это не просто слова!²

И это вполне понятно: настолько близка и волнительна для нас его высокая гражданская тематика, настолько изящна и тонка его художественная форма. Стихотворение умещается в нескольких строках всего из 35 слов. Но мыслям в нем просторно — поэт доверительно говорит здесь с читателем о важнейших обязанностях человека в нашем обществе (о любви к родине, дружеском единении с другими, верности, чувстве ответственности за свои слова и дела перед другими людьми, своем добром имени и достоинстве, наконец, о нравственном самосознании своей личности) и призывает всех нас во имя нашего же счастья в своих поступках никогда более не забывать о том, что составляет сердцевину моральных качеств настоящего человека нашей эпохи, независимо от его должности, образования и профессии.

Страстное обращение поэта, задающее самые лучшие струны нашей души, больно берет за живое и волнует, заставляет задуматься и желать быть лучше. Такое воспитывающее воздействие разбираемого стихотворения А. Яшина во многом объясняется замечательным художественным мастерством, с которым он его «сделал» как эстетическую информацию-обращение. Горячий лозунг поэта быть честным, порядочным и человечным, по-настоящему любящим родину и верным своим идеалам действует особенно сильно и непосредственно потому, что по своей форме анализируемая миниатюра не представляет собой прямого призыва быть таким, а выступает с виду как простая повествовательная констатация сожаления (*Ах, если бы все понимали...*) по поводу того, что далеко не все понимают и

¹ Ср. у М. Ю. Лермонтова в заключительной части стихотворения «Жабы турка»: «Ах, если ты меня поймешь...»

² Яшин А. Из трех книг (Совесть. Босиком по земле. День творенья): Стихи, М., 1976, с. 74.

берегут всю драгоценность конкретных человеческих ценностей, выражаемых такими, казалось бы, обыкновенными, но в то же время поистине бесценными абстрактными существительными, какими являются слова *отечество, верность, братство, совесть и честь*.

Поэтическая мини-повесть о настоящем человеке и его ответственности за будущее в структурном отношении строится А. Яшиным как двухчастное целое. Первая часть вводит нас в мир самых дорогих слов, самых дорогих потому, что они обозначают наиболее важные, конститутивные, высокие для человека понятия. Именно поэтому из несметного словарного богатства русского языка поэт выбирает прежде всего абстрактные существительные, на которых как бы здесь все и зиждется. В одно сверхфразовое единство слова поэтом «сшиваются» и повторением одного и того же сказуемого (*есть — а есть еще*), и уточняющими обобщение однородными членами (*драгоценные слова*), и принадлежностью соответствующих однородных членов по своему морфологическому статусу к отвлеченным существительным, и одинаковым в трех словах суффиксом *-ство*, и созвучием заключающих это сложное синтаксическое целое существительных *совесть и честь*.

Во второй части стихотворения, содержащей лозунг поэта быть настоящим человеком, он с сожалением и болью говорит о том, что не все руководствовались и руководствуются в своей жизни надлежащими моральными правилами человеческого общежития. А это неумолимо приводит к промахам, издержкам, малым и большим бедам. Чтобы этого не было (он утверждает это со всей определенностью: *И это не просто слова*), надо только понимать, что высокие слова *отечество, верность, братство, совесть, честь* и др. не просто слова, это «звуки, полные значения», за которыми (ср. приводившееся уже пушкинское: «Москва... Как много в этом звуке Для сердца русского слилось...») стоят важнейшие ценности нашего общества и принципы поведения человека как личности.

Структура этого четверостишия разбираемого стихотворения А. Яшина особенно интересна и своеобразна. Прежде всего, конечно, бросается в глаза тавтологическая рифмовка второй и четвертой строк. Они отличаются друг от друга только начальными союзами *что и и*. Все остальное фонетико-графически совпадает: *это не просто слова*. Но совпадение словосочетания *не просто слова* здесь на деле мнимое — омонимическое: в третьей строчке перед нами свободное сочетание слов, аналогичное объединениям типа *не просто совпадение, не просто дом* и т. д. и имеющее семантику «не только слова» (но и обозначаемые ими понятия), в четвертой, заключительной строке с присоединительным союзом *и* сочетание *не просто слова* является уже фразеологическим оборотом со значением «не пустая болтовня, не безответственное утверждение» (ср. *бросаться сло-*

вами), а твердая уверенность в том, что это так» (ср. *хозяин своему слову*). Использованная А. Яшиным рифмовка сверхсловных омонимов создает, с одной стороны, яркий версификационный эффект, а с другой — более основательно выделяет то главное, что хочет сказать поэт читателю.

Такой прием идет из русской стихотворной классики XIX века. Ср. начало лермонтовского описания сражения у реки Валерий (по-чеченски *вал-дарие* «мертвая»): «Я и вам пишу случайно; право, Не знаю как и для чего. Я потерял уж это право...»

Умело использует А. Яшин в анализируемой части мини-атюры также и параллелизм повторений *бы — бы, это — это*, и антитезу местоимений *все — мы*, воспринимаемых как антонимы (ср. *все мы*; здесь *все* не входят в *мы*, и *мы* как бы полностью исключает тех, кого поэт называет *все*).

Первая строка заключения живо напоминает всем, знакомым с творчеством М. Ю. Лермонтова, «Жалобы турка» (см. выше). Но если А. Яшин как-то и отталкивается от этой с детства знакомой строчки, то такую аттракцию можно видеть только в творческом использовании технического приема. Содержательно лермонтовское *Ах, если ты меня поймешь* («Прости свободные намеки») и яшинское *Ах, если бы все понимали* (что это не просто слова) отличаются принципиально. У первого речь идет лишь об иносказательном смысле основной части стихотворения (говоря о Турции, поэт на самом деле говорит о России и хочет, чтобы читатели сказанное им правильно поняли). Второй хочет, чтобы все, к кому он как к читателям обращается, правильно понимали свое человеческое назначение. Замечу попутно, что по своей тематике разбираемое стихотворение у А. Яшина не одиноко. Об этом горячо и страстно он пишет в стихотворениях «Твоя родина», «О насущном», «Спешите делать добрые дела», «Неулыбчивому человеку», «О погожих днях и хороших людях» и многих других. Братское, доброе слово А. Яшина близко и понятно советскому читателю, волнует и радует его своим участием и честностью, неброской лиричностью и глубокой народностью.

Алгебру поэтической гармонии позволяет наглядно представить также одна из стихотворных миниатюр Л. Мартынова, названная им коротким, но очень емким и значительным словом «След».

Маленькое стихотворение это воспринимается как прекрасное гражданское послание поэта своим современникам, поднимающее большую проблему общественного наследия, оставляемого после себя человеком, вопрос о том, так ли ты живешь

и как надо жить, чтобы оставить после себя добрую память, долгий и чистый след в людской душе.

Стихотворение «След» не содержит ни одного слова, которое бы как таковое в коммуникативном отношении требовало специального лингвистического комментария. Все его слова — это по существу слова лексического минимума для национальной школы. Все они употребляются в своих самых обычных значениях.

И тем не менее перед нами настоящее художественное произведение, представляющее собой специфическую образную систему:

А ты?
Входя в дома любые —
И в серые,
И в голубые,
Всходя на лестницы крутые,
В квартиры, светом залитые,
Прислушиваясь к звону клавиш
И на вопрос дая ответ,
Скажи:
Какой ты след оставишь?
След,
Чтобы вытерли паркет
И посмотрели косо вслед,
Или
Незримый прочный след
В чужой душе на много лет? ¹

Выразительно-изобразительным стержнем стихотворения является языковая единица *след*, которая последовательно выступает то в качестве слова *след* с конкретным значением «отпечаток чего-либо», то в качестве составной части наречия *вслед*, соотносительного с предложно-падежным сочетанием *в след*, то в качестве слова *след* с абстрактной семантикой «впечатление в результате чего-нибудь», то, наконец, в самом заглавии как слово, совмещающее в себе оба указанных значения сразу и выполняющее переносно-метафорическую функцию обобщения.

В таком поэтическом, одновременно двузначном виде заглавное слово стихотворения является хорошим примером одного из основных и принципиальных свойств языка художественной литературы как словесного искусства, хорошо сформулированного, в частности, Г. О. Винокуром: «Буквальное значение слова в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как расширяется в искусстве значение описываемого единичного эмпирического факта до степени того или

¹ Мартынов Л. Первородство. М., 1963, с. 242.

иного обобщения. Роман А. Н. Толстого «Хлеб» — это не просто роман о хлебе в буквальном и будничном значении этого слова, а о крупном, героическом событии из истории гражданской войны. Но в то же время это непременно также роман и о хлебе, поэтому именно в этом образе открывает нам художник то, что увидел в летописи гражданской войны, а та же тема, раскрытая в ином образе, была бы уже темой другого романа» ¹.

Переключение поэта в стихотворении с прямого значения на переносное, скрепляющее воедино всю вторую его часть и являющееся той словесной игрой, которая и делает текст истинно поэтическим произведением, подготовлено Л. Мартыновым нарочито обыденной по своему содержанию первой частью и бытовой информацией *вытерли паркет и косо посмотрели вслед* во второй.

Что касается первой части миниатюры, то она очень интересна прежде всего в композиционном отношении. Ее структура носит «рамочный» характер со скрепами: начальное *А ты?* и конечное *Скажи*. Внутри эта часть «Следа» привлекает к себе внимание в первую очередь рифмованными определениями (*любые — голубые, крутые — залитые*) с тавтологией одних и тех же окончаний, анафорическими союзами *и*, близкозначимыми, но не синонимическими дееспричастиями *входя — всходя* и двумя конечными строчками с неожиданными индивидуальными-авторскими сочетаниями слов *звон клавиш* и *дая ответ*.

Лингвистического комментирования, кроме только что указанных фактов, также и с нормативной точки зрения требует употребление поэтом слова *всходя*, которое одинаково относится и к сочетанию слов *на лестницы крутые* и к следующему далее *квартиры, светом залитые* (в которые можно только *входить*!).

Если сочетания *звон клавиш* и *дая ответ* — созвучья слов живых, обусловленные художественными задачами и вполне законные ², то сочетание *всходя... в квартиры* (хотя оно в своем возникновении и ясно как подверстка к *всходя на лестницы крутые*) является ненормативным и стилистически неоправданным.

Но это не все, что нуждается в комментировании в данном стихотворении. Оно — яркий пример прекрасного использования советским поэтом поэтического наследия русской стихотворной классики. В «Следе» Л. Мартынова — два ясных следа этих традиций. Одним из них являются компоненты, образующие структурную рамку первой части миниатюры *А ты? — Скажи*.

¹ Винокур Г. О. Указ. соч., с. 390—391.

² Ср. еще более крамольное с точки зрения норм языкового стандарта первой половины XIX в. пушкинское *пирог нетленный, чудотворная кисть*. См.: Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка. 2-е изд. М., 1983, с. 217.

Здесь Л. Мартынов по-своему и удивительно оригинально использует обе частотные у поэтов XIX века и тех, кто им так или иначе следует (вплоть до Маяковского), начинательные формулы, открывающие предложения. Такими являются, с одной стороны, единичные или «осложненные» присоединительным союзом (*а, и, но*) личные местоимения, а с другой — главная часть бессоюзного предложения, синонимического сложно-подчиненному предложению с придаточным дополнения, которая выражена глаголом речи (*сказать, говорить, молвить, ответить и т. д.*)¹.

Художественная новизна поэта состоит в том, что на базе существующих отдельно или соположенных главных членов предложения он образовал совершенно новое синтаксическое единство с дистантно расположенными частями *А ты?.. — Скажи...*, где один компонент формулы отделен от другого развернутой характеристикой поэтического адресата как действующего лица. В результате такого циркумфлексного оформления первая часть стихотворения воспринимается как единое целое особенно остро.

Трудно сказать, какие конкретно строчки легли в основу анализируемого сверхфразового индивидуально-авторского неологизма Л. Мартынова или хотя бы породили творческий импульс для его создания. Но несомненно, что в кладовой памяти поэта так или иначе отложились, чтобы потом активизироваться, образования, подобные тем, которые можно привести далее в качестве гипотетически исходных или стимулятивных:

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила
(Ф. Тютчев, Весенняя гроза);
И я скажу: Христос воскрес
(А. С. Пушкин, В. Л. Давыдову);
Скажите: взят он вечной мглой
(А. С. Пушкин, Элегия);
Он скажет: презирай народ,
Гнети природы голос нежный
(А. С. Пушкин, Стансы);
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я...
(А. С. Пушкин, Что в имени тебе моем?);
Он Ольгу прочил за меня,
Он говорил: дождусь ли дня?
(А. С. Пушкин, Евгений Онегин, гл. II
стр. 37);

¹ См. об этом в кн.: Галкина-Федорук Е. М., Горшкова К. В., Шацкий Н. М. Современный русский язык. Синтаксис.

Не говори: любовь пройдет
(А. Дельвиг, Романс);
Скажите: отзыв умиленный
В каком он сердце не найдет?
(Е. Баратынский, Подражателям);
И ты ушел, куда мы все идем,
И я теперь на голой вышине
Стою один...
(Ф. Тютчев, Брат, столько лет
сопутствовавший мне);
О ты, владеющий гитарой трубадура...
(Батюшков К., Послание графу
Вильегорскому)
А ты, когда вступаешь в осень дней,
Орадай жизненного поля...
Ты так же ли, как земледелец, богат?
(Е. Баратынский, Осень)

Более того, в первом компоненте невольно слышатся и поэтический лозунг В. Маяковского: «А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?» (А вы могли бы? («Я сразу смазал карту будня...»)), и гражданский лозунг окон РОСТА: «А ты записался добровольцем в Красную Армию?»

Последнее делает вопрос-обращение Л. Мартынова еще непосредственнее и призывнее.

Влияние поэтического языка XIX века ярко проявляется в «Следе» Л. Мартынова также и в заключительной части, содержащей скрытый и (в форме вопроса!) страстный призыв к своим читателям жить так, «чтобы, умирая, воплотиться в пароходы, строчки и другие долгие дела». Они, несомненно, восходят (пусть очень опосредованно, как усвоенное, ставшее уже кровно своим) к пушкинским словам о стихах, славе и смысле жизни.

Вот соответствующие места из «Евгения Онегина»:

Для призраков¹ закрыл я вежды²;
Но отдаленные надежды
Тревожат сердце иногда:
Без неприметного следа
Мне было б грустно мир оставить³.
Живу, пишу не для похвал;
Но я бы, кажется, желал
Печальный жребий свой прославить.

¹ Слово *призрак* здесь имеет старое значение «мечта», ср. старое значение слова *мечта* — виденье, призрак.

² *Вежды* — ресницы; глаза.

³ (Мне было б грустно) *мир оставить* — умереть.

Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть единый звук¹ (гл II, стр. 39);
Он *оставляет* нежный стих,
Безмолвный памятник мечтанья,
Мгновенной думы *долгий след*,
Все тот же после *многих лет* (гл. IV, стр. 27).

В тексте Л. Мартынова мы видим и абсолютно идентичные лексические единицы (*след, оставишь, много лет*), и близкородственные слова (*незримый — неприметный, прочный — долгий, душа — сердце*). Но что еще важнее: в них мы явно ощущаем пушкинский пафос мыслей и чувств.

О ЛИРИКЕ А. Т. ТВАРДОВСКОГО

Среди великих русских поэтов, произведения которых теперь бесспорно принадлежат нашей стихотворной классике, свое особое место занимает Александр Трифонович Твардовский (1910—1971). Истинно народный поэт, живший с народом и для народа, он был замечательным художником слова, по-настоящему взыскательным и строгим к себе и другим. Поэт-гражданин, он был большой и совершенно самобытной личностью, словно по фамилии твердым в своих идейных и художественных убеждениях. И вместе с тем и в своих произведениях, и в жизни он был самым обычным человеком, только удивительно искренним и прямым и поразительно чутким к человеческой и поэтической красоте, человеческому, хотевшему и — что еще важнее — умевшему быть всегда самим собой (нередко в самых тяжелых для него жизненных обстоятельствах).

Твардовский был до мозга костей нашим современником, но его поэзия будет, вне всякого сомнения, современной и для наших потомков. И в первую очередь потому, что она в высшей степени правдива — и большой и малой правдой реальной жизни, и высокой правдой словесного искусства.

В золотой фонд русской литературы навсегда вошла изумительная эпика Твардовского (в первую очередь поэмы «Страна Муравия», «Василий Теркин» и «За далью — даль»). Она более всего сейчас нашему читателю и знакома.

Но не единой эпикой жив в русской изящной словесности и остается в ней жить крестьянский парень из смоленского Загорья. Продолжает жить, до сердца трогает и волнует души благодарных читателей (с каждым годом, может быть, все более и более) также и его проникновенная лирика, особенно стихи последних лет его яркой, по Н. Островскому — не зря прожитой жизни.

¹ Звук — слово.

В лирических стихотворениях поэт прямо и непосредственно открывает перед читателями самое заветное и сокровенное. Его лирические строки строго и безыскусственно представляют нам его размышления о времени и о себе, раздумья о прошлом и будущем своей родины и народа, о своей судьбе и судьбе других, с которыми вместе он «честно тянул воз» «во имя наших и грядущих дней», они полно и явственно выражают его радости и печали, сомнения и надежды.

Его честный и щедрый поэтический голос нельзя слушать без волнения и отклика, он убеждает своим народным оптимизмом, непоколебимой верой в светлое будущее, памятью к прошлому, любовью к земной красоте, неразрывной связью с родной природой и эпохой.

Душевная чистота и трепетность лирики Твардовского, его высокая художественная правота и обаятельность всегда шли рука об руку с обязывающим чувством личной ответственности поэта «за все на свете до конца».

Среди драгоценных в своей человеческой душевности лирических страниц Твардовского более других, пожалуй, выделяются лирические миниатюры, где девиз позднего Твардовского — «Короче. Покороче» — проявился с особенной силой и яркостью.

Всему свой ряд и лад и срок;
В один присест, бывало,
Катал я в рифму по сто строк,
И все казалось мало.
Был неогляден день с утра,
А нынче дело к ночи.
Болтливость — старости сестра,
— Короче. Покороче.

Здесь что ни стихотворение, то лирический шедевр, неотвратимо вызывающий сопереживание, радость открытия нового вне и внутри себя, глубокого и светлого эстетического наслаждения. Достаточно вспомнить хотя бы «Ветер какой — ты слышишь?», «Не знаю, как бы я любил...», «Я полон веры несомненной...», «Мне славы тлен — без интереса...», «Все суть в одном-единственном завете», «День прошел, и в неполном покое...», «Как после мартовских метелей...», «Июль — макушка лета...», «Про-сыпаюсь по-летнему...», «Есть имена и есть такие даты...», «Спасибо за утро такое...», «Я знаю, никакой моей вины...», «Я сам дознаюсь, дойду...», «На дне моей жизни...», «К обидам горьким собственной персоны...», «Перевозчик-водогребщик...».

Твардовский, как он того и хотел, смог в этих стихотворениях «некий луч словесный узреть, незримый никому», сказать об общем и одинаковом абсолютно по-своему, ново, неповторимо кровно, «из сердца верными словами». В то же время

в них явственно слышится (конечно, переплавленная и обогащенная) старая добрая поэтическая речь XIX века. Эта неотрывная связь Твардовского с животворными традициями стиха Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова делает его лирику еще более взыскательной и прекрасной. Беспощадная исповедь его незащищенной и одновременно сильной поэтической души выливается в совершенную по своей художественной простоте и эстетическому воздействию языковую форму, к которой с полным основанием можно отнести отзыв И. А. Бунина о поэме «Василий Теркин»: «Какая свобода, какая чудесная удаля, какая меткость, точность во всем..., ни сучка ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова»¹.

В лирике Твардовского почти нет языковых шумов и помех, которые требовали бы лингвистического комментария, как такового. Однако это не значит, что она не нуждается вовсе в замедленном чтении (иногда даже под филологическим «микроскопом»). Последнее здесь не менее необходимо, нежели, скажем, при чтении Пушкина, но уже для того, чтобы за фасадом хорошо известных нам фактов современного русского языка не просмотреть получаемые ими под пером поэта смысловое и стилистическое приращение, их эстетическую новизну и свежесть. Лирическому словоупотреблению Твардовского в принципе чужды слова и фразеологические обороты архаического и диалектного характера, в нем исключительно редки отступления от литературных норм в грамматике и фонетике, оно не терпит «словес», «краснословья» и «трезвона», всей той поэтической шелухи, которая так характерна для эрза-литературы. Слова поэта «питало сердце», «смыкал живой разум», и «сказочную был» нашей жизни он выражал честными и знакомыми словами, словами, «что жгут, как пламя» и «светят вдаль и вглубь — до дна», и притом так, «чтоб не мешать зерна с половой, самим себе в глаза пыля».

Заветные слова лирики Твардовского, мудрые и волнующие по своему содержанию, всегда просты и прозрачны, без капли лингвистической эквилибристики и образной нарочитости и изощренности. Тем не менее и одновременно (и это лежит на поверхности) язык и стиль лирических произведений Твардовского предстают перед нами как нечто, глубоко впитавшее в себя все ранее известные животворные эстетические «сложности» русской стихотворной классики — от так называемой традиционно-поэтической лексики до художественных образов и символики.

Как будто совершенно бесхитростный, безыскусственный, язык лирики Твардовского построен на самом деле очень

хитро и искусно и тщательно скрывает большую творческую работу поэта над словом. Это по своему существу золотой сплав наиболее выразительных средств живого народного слова и самых дорогих ценностей русской художественной речи.

Высокая филологическая культура поэтического языка Твардовского — при всей внешней непритязательности — видна в каждом его стихотворении, поэтому для иллюстрации этого положения можно обращаться к любому. Приведем два примера:

1. Вот мы читаем заключительное стихотворение чудесного тетраптиха «Памяти матери», умершей в 1965 году на семьдесят восьмом году своей нелегкой, но полнокровной жизни.

Перевозчик-водогребщик.
Парень молодой,
Перевези меня на ту сторону,
Сторону — домой...

Из песни.

— Ты откуда эту песню,
Мать, на старость запасла?
— Не откуда — все оттуда,
Где у матери росла.

Все из той своей родимой
Приднепровской стороны,
Из далекой-предалекой
Деревенской старины.

Там считалось, что прощалась
Навек с матерью родной,
Если замуж выходила
Девка на берег другой.

Перевозчик-водогребщик,
Парень молодой,
Перевези меня на ту сторону,
Сторону — домой...

Давней молодости слезы
Не до тех девичьих слез,
Как иные перевозки
В жизни видеть привелось.

Как с земли родного края
Вдаль сировадила пора.

¹ «Литературное наследство. Иван Бунин», Кн. I, М., 1973, с. 637.

Там текла река другая —
Шире нашего Днепра.

В том краю леса темнее,
Зимы дольше и лютей,
Даже снег впадал больнее
Под полозьями саней.

Но была, пускай не пета,
Песня в памяти жива.
Были эти на край света
Завезенные слова.

Перевозчик-водогребщик,
Парень молодой,
Перевези меня на ту сторону,
Сторону — домой...

Отжитое — пережито,
А с кого какой же спрос?
Да уже неподалеку
И последний перевоз.

Перевозчик-водогребщик,
Старичок седой,
Перевези меня на ту сторону,
Сторону — домой...

Нельзя не согласиться с А. И. Кондратовичем, что стихотворение «Перевозчик-водогребщик», «может быть, самое пронзительное из всего, написанного Твардовским. Столько в нем тоски, усталости, ощущения близкого «последнего перевоза»...»¹.

Оно начинается эпиграфом — четверостишием из народной песни с очень своеобразным перебоем ритма в третьей строчке и переносным повтором слова *сторону* в конце третьей и начале четвертой строки, прекрасной поэтической передачей перевоза через реку.

Но всмотритесь: это ведь не только и не столько эпиграф. Четыре строчки эпиграфа — жизненно важная, неотъемлемая, органическая часть стихотворения в целом, его содержательная душа и образный стержень. На них оно строится и держится как определенное поэтическое целое. Они открывают стихотворение, являясь истоком дальнейшего повествования (без них невозможно было бы начало «Ты откуда эту песню, Мать, на старость запасла?»). Они рефреном через все стихо-

¹ Кондратович А. Александр Твардовский: Поэзия и личность. М., 1978, с. 43.

творение проходят далее, члени его структурно и содержательно на три части. Они обрамляют его в качестве законченного и самостоятельного художественного текста. Они, наконец, ставят в нем последнюю (главную) смысловую точку.

Определяющее значение для разбираемого стихотворения его народно-песенный эпиграф имеет и в отборе употребляемых языковых средств: разговорной лексики и синтаксиса, фольклорных конструкций и интонаций (ср. *на старость запасла, не откуда — все оттуда, все из той своей родимой приднепровской стороны, из далекой-предалекой, в жизни видеть привелось, вдаль спровадила пора, отжитое — пережито, а с кого какой же спрос* и т. д.). Более того, четыре строчки эпиграфа из народной песни содержат ключевые для этого стихотворения слова о перевозе «на ту сторону» реки, домой, которые в свободном течении поэтической речи неоднократно меняют свое значение: от прямого в эпиграфе до обобщающе-переносного в заключительном восьмистишии, где они приобретают символический характер и накрепко связываются уже с понятием смерти.

Определение существительного *перевоз* прилагательным *последний* (Отжитое — пережито, А с кого какой же спрос? Да уже неподалеку *И последний перевоз*) с заменой молодого парня на седого старичка (Перевозчик-водогребщик, *Старичок седой*...) совершенно по-новому окрашивает всю образную картину последних восьми строк, и в народно-песенный словесный ряд незаметно, но зримо входит старая поэтическая аллегория.

В памяти невольно всплывает мифологический образ перевозчика Харона, который на челноке с берега жизни переправляет через реки подземного царства души умерших вплоть до врат Аида, загробного мира.

Осложнение народно-песенной поэтики традиционно-поэтическим образом античного происхождения привносит в стихотворение подводное словесное течение, своеобразно расцветивает его языковую структуру и в то же время подчеркивает личностную важность поднимаемой в нем грустно-горькой темы смерти, вечно живой от седой антики до наших стремительных дней.

Заметим, что нечто подобное по образному решению наблюдается у Твардовского в другом стихотворении (по времени одним из последних) — «Что нужно, чтобы жить с умом», где перевоз заменяется отлетом и летальным часом:

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

И не терзаться — ах да ох,—
Что, близкий или дальний,
Он все равно тебя врасплох
Застигнет, час летальный.

И в данном случае и слово *отлет*, и перифраза *час летальный*, которая у современного читателя сразу же вызывает ассоциации с фразеологизмом *летальный исход*, совершенно несомненно восходят к весьма популярным в поэзии первой половины XIX века сочетаниям, опирающимся «на представления смерти, как расставания с миром, переселения, перехода в другой мир»¹.

Ср. у А. С. Пушкина в стихотворении «Мое завещание. Друзьям»:

Хочу я завтра умереть
На тихий берег вод забвенья²
Веселой тенью отлететь.

Внимательно читая стихотворение «Что пужно, чтобы жить с умом», можно заметить, что поэт относится к смерти спокойно и с достоинством, как к чему-то ненужно-неизбежному, что все же не в силах победить бессмертие человеческой жизни. «Труд свой пристально любя, он всех основ основа», «надо делать так работу, чтоб жить да жить».

Еще более четко и прямо он выразил это в стихотворении «Ты дура, смерть: грозисься людям...»:

Ты дура, смерть: грозисься людям
Своей бездонной пустотой,
А мы условились, что будем
И за твою жить чертой.

И за твою мглой безгласной,
Мы — здесь, с живыми заодно.
Мы только врозь тебе подвластны,—
Иного смерти не дано.

Как видим, поэтика «неслыханной простоты» (В. Пастернак) Твардовского несвободна от тайных и явных сложностей стихотворного языка русской классики. Его поэтическая речь, действительно, была «речью очень интеллигентного, образованного человека»³, прошедшего хорошую филологическую школу знаменитого МИФЛИ (Московского института философии, литературы и истории).

¹ Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина, с. 334—335.

² Воды забвенья — Лета.

³ Кондратович А. Указ. соч., с. 122.

С теплым чувством вспоминаю, как я впервые увидел там А. Т. Твардовского. Это было осенью 1940 года на 4-м этаже, где находился наш литературный факультет, недалеко от любимой всеми стенгазеты «Комсомолия». Он с кем-то стоял и внимательно слушал собеседника, высокий, светловолосый, красивый. МИФЛИ Твардовский кончил в 1939 году, но alma mater, очевидно, все еще тянула к себе, и в институт он захакивал. Мы, первокурсники, смотрели на него (автора известной всем «Страны Муравии») с восхищением и трепетом.

Учеба в МИФЛИ не прошла для Твардовского даром и ярко отразилась и в его поэзии, и в его общественной деятельности.

Но вернемся к его лирике.

II. Перед нами — последнее опубликованное при жизни Твардовского стихотворение. Это чекашное и искреннее до боли слова обета и одновременно нравственного завещания настоящего поэта-гражданина, вся жизнь которого была посвящена служению добру, людям:

К обидам горьким собственной персоны
Не призывать участие добрых душ.
Жить, как живешь, своей страдой бессонной,—
Взялся за гуж — не говори: не дуж.

С тропы своей ни в чем не соступая,
Не отступая — быть самим собой.
Так со своей управиться судьбой,
Чтоб в ней себя нашла судьба любая
И чью-то душу отпустила боль.

Духовная программа Твардовского изложена здесь таким удивительным образом, что в то же время является поэтической характеристикой его постоянной жизненной позиции и самой жизни.

Звучный ряд привычных слов выстроен так, что эта стихотворная миниатюра выступает для нас и как строгий приказ поэта самому себе, и как горячий призыв к другим всегда быть самим собой, «жить, как живешь», честно и упорно заниматься своим любимым трудом, жить, не жалуясь на трудности и не отступая от своих убеждений, жить так, чтобы становилось легче жить другим.

Такое обобщенное, вселичное значение текст приобретает потому, что взволновавшие и чистые слова морального кодекса большого советского поэта синтаксически оформлены в цепочку стройных инфинитивных предложений с модальной семантикой долженствования, где собственный твердый обет и страстная просьба к читателям слиты воедино.

Структурно составляющие стихотворение четыре инфинитивных предложения организованы по две строки. Только

последнее состоит неожиданно из трех строк, хотя формально могло как будто уложиться в две: «Так со своей управиться судьбой, Чтоб в ней себя нашла судьба любая».

Но это только как будто! В последней (девятой) «висячей» строке стихотворения с неожиданным присоединительным и содержится едва ли не самое главное: мысль о том, чтобы жить, помогая счастливее и лучше жить другим. Эта строфически «лишняя» строка, которая «представляется присоединительно-заключительным аккордом» и «побуждает видеть в нем композиционно-смысловую вершину произведения»¹, изящно, чисто по-пушкински, венчает стихотворение и как определенную структуру, и как смысловое целое.

Концовка стихотворения Твардовского не менее экспрессивна и выразительна, нежели, например, та, которую мы наблюдаем в стихотворении А. С. Пушкина «Близ мест, где царствует Венеция златая...»:

На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокой,
Как он, без отрыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.

Дисциплинированное и логичное изложение нравственной заповеди сознательно сложено Твардовским из прозаически-добродетельных и как бы лишенных нежности, твердых, как в клятве, слов, и звучат они торжественно и призывно.

Формальное отсутствие лирического я — в связи с отсутствием при безличном и обобщающем инфинитиве местоимения первого лица и, напротив, наличием вселичного притяжательного местоимения *свой*, возвратного *себя* и определительного *любой* — ведет к тому, что «мысль и чувство изливаются так, как если бы говорил не поэт, а любой человек, живущий достойной жизнью и не желающий терять своего достоинства»², человек, который хочет, чтобы и другие жили так же.

Что очень характерно для Твардовского, и в этих блистательных стихах тонкую эмоциональность и человеческое волнение нам предлагают самые обыденные и неброские слова и обороты. Но как все они к месту, от сочетания *обида горькие* до выражения *отпустила боль*. Тут — «не убавить, не прибавить»; и добродушно-ироническая перифраза *собственная персона* как обозначение себя со стороны, и народно-поэтическое наименование своего «пристально любимого труда» (*страда бессонная*), и мужественная поговорка *Взялся за гуж — не говори: не дуж*, и милый (особенно в сочетании с существительным *судьба*) разговорный глагол *управиться* в значении «справиться, одолеть» и т. д.

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 312.

² Кондратович А. Указ. соч., с. 329.

Лирическая напряженность стихотворения, его обетный и призывный характер создаются Твардовским различными языковыми средствами. На это работает дотошная продуманность композиции, в частности, следование друг за другом трех простых (1) предложений с завершающей сложноподчиненной концовкой, имеющей к тому же присоединительную конструкцию с *и*. Этому служит также мастерское использование инверсии (*обида горькая, страда бессонная, судьба любая, с тропы своей*), синтаксический параллелизм и лексические повторы (*жить, как живешь, не сступая, не отступая, душ — душу*) и даже аллитерации (например, «перезвон» согласных *б-п, д-т* и особенно *с, ср.*: «С тропы своей не сступая, Не отступая — быть самим собой, где с тропы своей как бы тает за собой не сступая, а последнее — не отступая»).

Есть в этом стихотворении несомненная «перекличка» с Пушкиным: так живо оно своей глубинной сущностью (при всей особенностях и непохожести) воскрешает в нашей памяти пушкинские «Поэту» и «Памятник».

Правда, у Твардовского поднимаемая нравственная проблема решается созвучно с нашим временем, подается и прочитывается уже в общечеловеческом плане: речь идет не столько о поэте, сколько о любом смертном вообще (в том числе, конечно, и о поэте, каким его представлял себе и каким был сам Александр Трифонович).

«Усовершенствуя плоды любимых дум» и «не требуя наград за подвиг благородный», Твардовский всегда был самим собой, «ни в чем не сступая и не отступая», шел своей тропой, но это была народная тропа, широкая и свободная дорога народа, только которому он служил и любовью которого дорожил бесконечно.

Именно поэтому задушевная лирика Твардовского — поэтическая гордость советской эпохи — не перестает звучать и сейчас, пробуждая в нас «чувства добрые» и доставляя нам истинную эстетическую радость. Именно поэтому Твардовский всегда будет любезен народу, будет читаем им и почитаем.



- Анализ художественного текста/Под ред. Н. М. Шанского. М., 1975—1979. Вып. 1—3.
- Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.
- Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1981.
- Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
- Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. М., 1981.
- Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений. — В кн.: Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Винокур Г. О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина. — В кн.: Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Гельгардт Р. Р. Теоретические основы исследования стиля художественной речи. — В кн.: Гельгардт Р. Р. Избранные статьи. Калинин, 1967.
- Гельгардт Р. Р. О стилистическом анализе языка писателя. — Вопросы языкознания, 1961, № 6.
- Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.
- Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX века: Пушкин. Некрасов. М., 1981.
- Ефимов А. И. Стилистика русского языка. М., 1969.
- Лотман Ю. М., Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.
- Максимов Л. Ю. Литературный язык и язык художественной литературы. — Русский язык в национальной школе, 1967, № 1.
- Некрасова Е. А., Бакина М. А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.
- Новиков Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста. М., 1979.
- Тарасов Л. Ф. Поэтическая речь. Харьков, 1976.
- Шмелев Д. Н. Слово и образ. М., 1964.
- Шерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. — В кн.: Шерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
- Языковые процессы современной русской художественной литературы: Про-за/Под ред. А. И. Горшкова и А. Д. Григорьевой. М., 1978.
- Языковые процессы современной русской художественной литературы: Поэ-зия/Под ред. А. Д. Григорьевой. М., 1978.

Предисловие	3
Глава I. Научные основы лингвистического анализа художественного текста	
Предмет и задачи лингвистического анализа художественного текста	5
Земеленное чтение художественного текста и его лингвистический анализ	9
Пришпы и приемы лингвистического анализа художественного текста	19
Лингвистический комментарий художественного текста как определен- ный методический прием	26
Лингвистическое комментирование художественного текста в нацио- нальной школе и вузе	28
Глава II. По страницам художественных произведений	
Язык и время	31
В гостях у семантических архаизмов «Евгения Онегина»	33
Два слова с <i>эли-</i> в первой главе	—
Пучок зарн	36
Скобки в сорок седьмой строфе главы четвертой	37
Проверьте себя	38
А вдруг не то вдруг?	41
Мечты и мечты	43
О взорах и взглядах	46
Про годину, годовщину и год, а заодно — про лето и весну	—
Что из фраза — перифраза	49
Сылы Авзонии	53
О слове <i>зев</i>	54
В каком месяце Пушкин изображает деревню в стихотворении «Деревня»	56
Об одной строчке из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Смерть Поэта»	59
Грозный суд или грозный судия	60
Что значит слово <i>позор</i>	64
Бутылка кислых щей	66
Небось и <i>наверное</i> в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»	67
Хрипуны Грибоедова и Чехова	69
О существительном <i>риза</i> у Пушкина, Лермонтова и Блока	70
Про труса и трус	72

О странной строчке из поэмы С. Есенина «Анна Снегина»	74
Каков он — глагол <i>кушать</i> ?	76
Какая погода?	77
Семантика слова <i>вечор</i>	79
Глава III. Язык художественного произведения	
Лингвистические особенности стихотворной речи Н. А. Некрасова	82
О языке романа «Война и мир» Л. Н. Толстого	93
О языке и слоге рассказов А. П. Чехова	125
Глава IV. Анализ целого художественного текста	
«Ода на день восшествия . . . на престол . . . Елисаветы Петровны, 1747 года» М. В. Ломоносова	135
Ода «Вольность» А. Н. Радищева	149
Стихотворение «Гражданин» К. Ф. Рылеева	172
Стихотворение «Я вас любил . . .» А. С. Пушкина	183
Вдохновенный язык «Вдохновения» А. А. Дельвига	190
Стихотворение «Где вы, дни мои . . .» А. В. Кольцова	203
Стихотворение «Парус» М. Ю. Лермонтова	211
Стихотворение «На севере диком стоит одиноко . . .» М. Ю. Лермонтова	221
Гармония стиха А. Н. Майкова	228
Повесть «Созвездие Гонимых Псов» К. Г. Паустовского	236
«Созвучья слов живых» (П. Антокольский, А. Яшин, Л. Мартынов)	246
О лирике А. Т. Твардовского	258
Рекомендуемая литература	268

В ЛЕНИНГРАДСКОМ ОТДЕЛЕНИИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ»

для студентов педагогических институтов по специальности № 2101 «Русский язык и литература в национальной школе» и «Русский язык и литература» с дополнительной специальностью «Педагогика»

выпущены следующие учебные пособия:

1. Пропедевтический курс русской литературы/Под ред. З. С. Смелковой и М. В. Черкезовой, 1979 г.
2. Практический курс русского языка. Часть первая/Под ред. А. Г. Хмары, 1980 г.
3. Современный русский литературный язык/Под ред. Н. М. Шанского, 1981 г.
4. Методика преподавания русского языка в национальной средней школе /Под ред. Н. З. Бакеевой и З. П. Даулене, 1981 г.
5. Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия (Сост. Ю. Г. Круглов). 1981 г.
6. Практический курс русского языка. Часть вторая/Под ред. Г. Г. Городиловой и А. Г. Хмары, 1982 г.
7. Сборник упражнений по современному русскому языку/Под ред. Н. М. Шанского, 1982 г.
8. Стилистика русского языка /Под ред. Н. М. Шанского, 1982 г.
9. Бондалетов В. Д., Вартанетова С. С., Кушлина Э. Н. Сборник упражнений по стилистике русского языка/Под ред. Н. М. Шанского, 1983 г.
10. Аникин В. П., Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество, 1983 г.
11. Майман Р. Р., Смелкова З. С. Практикум по методике преподавания русской литературы/Под ред. З. С. Смелковой, 1983 г.