



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА им. В.В.ВИНОГРАДОВА

**В.В.ВИНОГРАДОВ**

*ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ*

**ЯЗЫК И СТИЛЬ  
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

**ОТ ГОГОЛЯ  
ДО АХМАТОВОЙ**



МОСКВА НАУКА 2003

УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2 Рос=Рус)  
В48

Редакционная коллегия:

Ю.А. БЕЛЬЧИКОВ, Ю.Л. ВОРОТНИКОВ, А.Л. ГРИШУНИН,  
В.Г. КОСТОМАРОВ, А.М. МОЛДОВАН, В.А. ХОРЕВ, Н.Ю. ШВЕДОВА

Ответственный редактор  
доктор филологических наук  
А.П. ЧУДАКОВ

**Виноградов В.В.** Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой / В.В. Виноградов; Отв. ред. А.П. Чудаков; Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова. – М.: Наука, 2003. – 390 с.

ISBN 5-02-032722-0 (в пер.)

Завершающий том “Избранных трудов” академика В.В. Виноградова включает работы ученого о Гоголе, Достоевском, Л. Толстом, Ахматовой, Зощенко. Некоторые из них не переиздавались 70–80 лет. В том вошла также известная статья 1957 г. “Реализм и развитие русского литературного языка” – итог многолетнего изучения ученым проблем русской литературы в единстве с вопросами русского литературного языка.

Для специалистов-филологов, преподавателей, студентов, аспирантов.

ТП-2003-II-№ 124

ISBN 5-02-032722-0

© Правообладатель Мальцева В.М., 2003  
© Чудаков А.П. Составление, статья, 2003  
© Оформление. Издательство “Наука”, 2003

## ОТ РЕДАКТОРА

Завершающий том “Избранных трудов” академика В.В. Виноградова (седьмой по общему счету) непосредственно примыкает к предыдущему (“Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя”. М.: Наука, 1990) и является его хронологическим продолжением. Он включает известные работы ученого 1920–1950-х годов.

Подобно всему научному творчеству В.В. Виноградова они характеризуются единством методологии, сложившейся у автора в конце 30-х годов и получившей свое завершение в 50-е годы.

Как и в предшествующем томе, статьи расположены по хронологии творчества исследуемых писателей: Гоголя, Достоевского, Тургенева, Толстого, Зощенко, А. Ахматовой. В общий хронологический ряд включена работа “Реализм и развитие русского литературного языка” (1957) – самая дискуссионная из работ Виноградова всего послевоенного времени, где теоретические проблемы рассматриваются через призму творчества Пушкина, Достоевского, Тургенева.

Центральной в томе является известная монография “О языке Толстого” (1939), до сих пор являющаяся не только основополагающей работой о стиле великого писателя, но и ставящая на широком историческом фоне общие проблемы движения и развития стилей русской литературы середины XIX в.

У истоков изучения поэтики литературы советского времени стоят работы “Язык Зощенки” и “О символике Анны Ахматовой”. (Последняя статья, примыкающая к другой статье об Ахматовой, вошедшей во второй том “Избранных трудов” (1976) была исключена из этого тома по причинам от составителей не зависящим.)

Серия поэтики в четырех томах “Избранных трудов” (см. Условные сокращения), таким образом, охватывает

все основные не выходявшие отдельными книгами и не переизданные работы В.В. Виноградова о поэтике, стиле и языке русских писателей XIX–XX вв.

Текстологические принципы и справочный аппарат настоящего тома остались те же, что и в предыдущих книгах “Избранных трудов”, посвященных поэтике. Знаком отсылки к комментарию служит звездочка. Текст, набранный курсивом, выделен Виноградовым; разрядкой отмечено выделенное авторами цитированных источников. Пропуски в цитатах, сделанные Виноградовым, обозначены многоточием в прямых скобках; принадлежащие комментаторам – в угловых. Цифра в скобках без других указаний означает страницу настоящего тома.

# О ЯЗЫКЕ РАННЕЙ ПРОЗЫ ГОГОЛЯ

## 1

Вопрос о становлении и развитии прозаического стиля Н.В. Гоголя, вопрос о языке ранней прозы Гоголя, его “Вечеров на хуторе близ Диканьки” имеет чрезвычайно важное значение для истории языка русской художественной литературы XIX в., для истории формирования критического реализма. В русской филологической науке, которая располагает целым рядом исследований языка и стиля Гоголя, многие существеннейшие проблемы изучения языка Гоголя еще не разъяснены, не разрешены и не осмыслены с исторической точки зрения. Самое начало гоголевского творческого пути в области русской художественной прозы остается еще темным, почти не исследованным. Многим казалось и кажется, что та система художественно-повествовательных стилей, которая нашла свое выражение в первом цикле повестей Гоголя – в “Вечерах на хуторе близ Диканьки” и которая существенно отличается по своему речевому своеобразию от стилистики карамзинской школы и вместе с тем от пушкинской повествовательной манеры, изобретена Гоголем под влиянием украинских литературных и фольклорных традиций как бы сразу и уже в готовом виде. Во всяком случае всеми признается, что «история и хронология создания “Вечеров на хуторе близ Диканьки” может быть восстановлена только в самых общих чертах»<sup>1</sup>.

Кроме того, известно, что образ издателя-пасечника Рудого Панька, подсказанный Гоголю, по сообщению П. Кулиша, П.А. Плетневым, возник и сложился позже, когда основная часть “Вечеров” была уже написана<sup>2</sup>. “Предисловие” Рудого Панька объединяет цикл повестей вокруг одной демократической личности, решившейся “высунуть нос из своего захолустья в большой свет” русского литературно-художественного творчества, но опасавшейся всеобщего крика: “Куда, куда, зачем? пошел, мужик, пошел!” ... Вместе с тем в предисловии объясняется разнообразие стилей и разнородность состава книги различиями в социальном облике и в социально-речевой манере нескольких рассказчиков.

С одной стороны, в предисловии подчеркивается основной тип повествовательной речи, определяющий общую социально-экспрессивную атмосферу “Вечеров”. Это – речь “за просто”, как будто обращенная к “какому-нибудь свату, или куму”; это – хуторянская “болтовня” о “дикувинах”, далекая от стиля “большого света”, “великих панов” и даже “высшего лакейства”. Предисловие иронически предупреждает читателя о глубоком внедрении просторечия в язык русской художественной прозы.

С другой стороны, здесь же персонально изображаются главные рассказчики повестей и характеризуются стили их речи. В первой книге “Вечеров” выступают два рассказчика. Оба они были люди “вовсе не простого десятка, не какие-нибудь мужики хуторянские”. Вот, например, дьяк диканьской церкви, Фома

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., Изд-во АН СССР, 1940. Т. I. С. 500. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>2</sup> Ср. то же явление в творчестве Пушкина: при объединении “Повестей Белкина” образ Белкина сложился тогда, когда большая часть повестей была готова\*\*.

Григорьевич: “Эх, голова, что за истории умел он отпускать!” Уже в самом фамильярно-просторечном выражении *отпускать истории* скрыто характеристическое указание на народный, просторечно-бытовой склад дьячковского сказа. Если же вникнуть в краткую вступительную беседу к первой были, рассказанной дьячком, к “Вечеру накануне Ивана Купала”, то здесь можно найти нарек и на другую отличительную черту речи Фомы Григорьевича: это – речь природного украинца. Стиль Фомы Григорьевича организован на народно-украинский лад. Он основан на поэтических формах и образной системе народного украинского языка. Он противопоставляется стилям традиционной русской книжно-повествовательной прозы того времени. В самом деле, в предисловии к “Вечеру накануне Ивана Купала” Рудый Панько так характеризует впечатление, которое было произведено на Фому Григорьевича текстом его рассказа, помещенным в “Отечественных записках” П.П. Свиньиной: «Я, так как грамоту кое-как разумею и не ношу очков, принялся читать. Не успел перевернуть двух страниц, как он вдруг остановил меня за руку: “Постойте! наперед скажите мне, что это вы читаете?” Признаюсь, я немного пришел в тупик от такого вопроса. “Как, что читаю, Фома Григорьевич? вашу быль, ваши собственные слова”. – “Кто вам сказал, что это мои слова?” – “Да чего лучше, тут и напечатано: р а с с к а з а н н а я т а к и м - т о д љ а ч к о м”. – “Плюйте ж на голову тому, что это напечатал! *бреше, сучий москаль*. Так ли я говорил? *Що-то вже, як у кого чорт ма клепки в голови*. Слушайте, я вам расскажу ее сейчас»» (I, 137–138).

Вместе с тем нельзя не обратить внимания на то обстоятельство, что Фома Григорьевич свой человек для Панька<sup>3</sup>, издателя повестей из цикла “Вечера на хуторе близ Диканьки”. У того и другого – однородный стиль речи. Эта близость речевой позиции “издателя” повестей, пасечника Рудого Панька, и одного из рассказчиков – Фомы Григорьевича говорит о том, что демократическому образу Фомы Григорьевича автором придавалось особенно важное значение. Показательно, что рассказ Фомы Григорьевича (“Заколдованное место”) помещается и во второй части “Вечеров” (“В этой книжке услышите рассказчиков все почти для вас незнакомых, выключая только разве Фомы Григорьевича”). Этот факт приобретает тем большее значение, что другой рассказчик “Вечером”, *панич в гороховом кафтане* из Полтавы, “рассказывавший таким вычурным языком, которого много остряков и из московского народу не могло понять”, позднее как бы убирается Гоголем со сцены и притом не под влиянием неудовольствия публики, а вследствие социального конфликта, вследствие резких расхождений между вкусами, нравом и мировоззрением пасечника и этого панича. Во второй книжке “Вечеров” уже нет его повестей. Мало того: образ этого полтавского городского панича, по имени Макар Назарович, “человека немаловажного”, с аристократическими замашками, “обедавшего раз с губернатором за одним столом”, иронически и к явной невыгоде сравнивается с демократической личностью Фомы Григорьевича, внушающей “невольное почтение”. «Я вам скажу, любезные читатели, – говорит Рудый Панько в предисловии ко второй части “Вечеров”, – что *хуже нет ничего на свете, как эта знать. Что его дядя был*

<sup>3</sup> См.: «Предисловие к части второй “Вечеров на хуторе близ Диканьки”»: “Фомы Григорьевича я не считаю: *то уже свой человек*. Разговорились все (опять нужно вам заметить, что у нас никогда о пустяках не бывает разговора. Я всегда люблю приличные разговоры; чтобы, как говорят, *вместе и услаждение и назидательность была...*» (I, 196).

когда-то комиссаром, так и нос несет вверх. Да будто комиссар такой уже чин, что выше нет его на свете. Слава богу, есть и больше комиссара. Нет, не люблю я этой знати. Вот вам в пример Фома Григорьевич; кажется, и не знатный человек, а посмотреть на него: в лице какая-то важность сияет, даже когда станет нюхать обыкновенный табак, и тогда чувствуешь невольное почтение. В церкви, когда запоет на крылосе, – умиление неизобразимое! растаял бы, казалось, весь!» (I, 196–197). Итак, образу панича противопоставлен образ простого человека, деревенского дьячка.

Впрочем, уже из предисловия к первой части “Вечеров” было ясно, что симпатии издателя “Вечеров” всецело на стороне Фомы Григорьевича, который с глубокой иронией отнесся к книжно-романтическому стилю панича и едва не “дал дулю” этому капризному рассказчику. Манера повествования панича изображалась таким образом: “Бывало, поставит перед собою палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать – *вычурно, да хитро, как в печатных книжках!* Иной раз слушаешь, слушаешь, да и раздумье нападет. Ничего, хоть убей, не понимаешь. *Откуда он слов понабрался таких!*” (I, 105). Книжно-затейливая, далекая от живой устной народной речи, обильная перифразами, искусственно-изукрашенная, романтически приподнятая и полная отголосков сентиментального стиля, манера речи панича контрастирует с народно-бытовым сказом Фомы Григорьевича. Это противопоставление чрезвычайно ярко и образно выражено в “славной присказке” Фомы Григорьевича. «Фома Григорьевич раз ему насчет этого славную сплел присказку: он рассказал ему, как один школьник, учившийся у какого-то дьяка грамоте, приехал к отцу и стал таким латыньщиком, что позабыл даже наш язык православный. Все слова сворачивает на у с. Лопата, у него лопатус; баба, бабус. Вот, случилось раз, пошли они вместе с отцом в поле. Латыньщик увидел грабли и спрашивает отца: “Как это, батьку, по-вашему называется?” Да и наступил, разинувши рот, ногою на зубцы. Тот не успел собраться с ответом, как ручка, размахнувшись, поднялась и – хватъ его по лбу. “Проклятые грабли!” закричал школьник, ухватясь рукою за лоб и подскочивши на аршин: “как же они, чорт бы спихнул с мосту отца их, больно бьются!” – Так вот как! Припомнил и имя, голубчик?”» (I, 105).

Таким образом, народному стилю Фомы Григорьевича отдается явное преимущество перед книжной, искусственной, вычурной прозой Макара Назаровича. Стиль Фомы Григорьевича подчеркнуто выдвигается на передний план.

Есть основания предполагать, что и хронологически работа Гоголя над стилем Фомы Григорьевича – рассказчика “Вечера накануне Ивана Купала” (и “Пропавшей грамоты”) несколько предшествовала упражнению Гоголя в стилях книжно-поэтической, ритмизованной прозы. Повести, связанные с образом панича – “Майская ночь или утопленница” и “Сорочинская ярмарка”, – быть может, сложились несколько позднее, чем “Вечер накануне Ивана Купала”<sup>4</sup>. Во всяком случае, композиционное значение образа Фомы Гри-

<sup>4</sup> Известно, что “Вечер накануне Ивана Купала” появился в свет раньше всех других повестей Гоголя из цикла “Вечеров на хуторе близ Диканьки”. “Бисаврюк, или вечер накануне Ивана Купала. Малороссийская повесть (из народного предания), рассказанная дьячком Покровской церкви” – так называлась эта повесть в “Отечественных записках” (1830, февраль–март), где текст ее был напечатан впервые.



горьевича нельзя приуменьшить или умалить. По мнению редакторов и комментаторов академического издания сочинений Гоголя, “на ранних этапах циклизация повестей могла слагаться вокруг образа рассказчика-дьячка Фомы Григорьевича, гораздо органичнее связанного с отдельными частями повествования, чем фикции “панича в гороховом кафтане” или любителя страшных историй. Ему приписаны три повести (“Вечер накануне Ивана Купала”, “Пропавшая грамота”, “Заколдованное место”), сказовая манера изложения которых определялась проставленным при них подзаголовком “Быль, рассказанная дьячком\*\*\*ской церкви”. Так как первая из названных повестей является едва ли не самой ранней, а подробное “описание полного наряда сельского дьячка”, позже использованное для характеристики Фомы Григорьевича в “Предисловии”, Гоголь затребовал еще в письме от 30 апреля 1829 г., то можно высказать догадку, что уже в первоначальном замысле на этот образ возлагалась важная композиционная функция объединения отдельных повестей в цельный сборник. В этой связи следует отметить, что зачин “Вечера накануне Ивана Купала” построен как введение к связной серии рассказов, общая тематика которых, полуисторическая, полуфантастическая, намечалась тут же. Однако предположение писателя не оформилось достаточно четко и не помешало ему переходить от сказа к “безличной” форме повествования” (I, 501–502).

Само собой разумеется, что не исключена возможность и одновременной работы Гоголя над двумя стилями повествования – над народно-бытовым сказом в реалистическом духе и над высокопарным книжно-романтическим стилем, полным все же отголосков украинской народной поэзии, над языком “Вечера накануне Ивана Купала” и над языком “Майской ночи”. Ведь после стихотворных опытов, после сочинения поэмы “Ганц Кюхельгартен” обращение Гоголя к орнаментальной поэтической прозе, уже представленной стилями Жуковского, Ф. Глинки, А.А. Бестужева, а отчасти Нарезного и других писателей, было естественным. Есть основания предполагать, что работа Гоголя над “Майской ночью” не была отделена каким-нибудь длительным промежутком от времени подготовки “Вечера накануне Ивана Купала”; по-видимому, черновая редакция “Майской ночи” была уже готова у июля 1829 г., так как Гоголь, не дождавшись присланных ему матерью в письме от 2 июня этого года материалов, воспользовался имевшимся у него и записанным в “Книге всякой всячины” (I, 502; ср. также 529–530)\*. Предположительная дата работы Гоголя над черновой рукописью “Майской ночи” – май–июнь 1829 г.

Поэтому изучение процесса работы Гоголя над языком и стилем обеих этих повестей чрезвычайно существенно для понимания формирования прозаического стиля Гоголя, сыгравшего такую громадную роль в истории языка русской художественной литературы XIX в. Однако уже заранее очевидно, что удельный вес тех двух разновидностей стиля Гоголя, которые нашли выражение в “Вечере накануне Ивана Купала” и в “Майской ночи”, неодинаков. В стиле Фомы Григорьевича были глубже заложены семена народности и народно-бытового реализма. Язык, стиль и композиция “Майской ночи” вызвали много справедливых упреков в современной Гоголю критике: Н. Полевого (Московский телеграф. 1831. № 17), А.Я. Стороженко – Андрия Царынного (Сын отечества и Северный архив. 1832. Т. XXV. № 1–4 и др.)\*\*.

## 2

Повесть “Вечер накануне Ивана Купала”, первоначально напечатанная в “Отечественных записках” (1830, февраль–март), без подписи Гоголя, под заглавием “Бисаврюк, или вечер накануне Ивана Купала. Малороссийская повесть (из народного предания), рассказанная дьячком Покровской церкви”, подверглась очень существенным стилистическим изменениям, коренной языковой правке со стороны Гоголя при включении ее в первую книжку “Вечеров на хуторе близ Диканьки” (цензурное разрешение 26 мая 1831 г.). П.А. Кулиш и акад. Н.С. Тихонравов высказали предположение, что редактор “Отечественных записок” – квасной патриот и реакционный писатель П.П. Свинын – искажил подлинный текст повести Гоголя, внесши в него множество исправлений с целью приспособить стиль Гоголя к установившемуся тогда дворянскому стандарту художественно-повествовательного стиля. По словам Тихонравова, “Свинын во многих местах [...] исправил по-своему слог и придал ему тяжелые обороты напыщенного литературного изложения”<sup>5</sup>. Это мнение разделяется последующими исследователями творчества Гоголя. Подкрепление и подтверждение ему находят в полемическом предисловии ко второй редакции повести, помещенной в “Вечерах на хуторе близ Диканьки”<sup>6</sup>. «Возмущение Фомы Григорьевича, от лица которого ведется повествование в “Вечере накануне Ивана Купала”, искажением его рассказа, помещенного в книжке журнала, – пишет комментатор повести в последнем академическом издании сочинений Гоголя, – совершенно несомненно являлось замаскированным выпадом против Свинына, и протестом против его редакторского самоуправства» (I, 522). В таком духе это предисловие к повести понимали многие современники Гоголя. О.М. Сомов, напечатывавший под псевдонимом Никиты Лугового (с пародическим намеком на Николая Полевого) рецензию на гоголевские “Вечера” и советовавший предать забвению отрицательный отзыв Ник. Полевого в “Телеграфе” о первой книге “Вечеров”, заявляет: «Пасичник, я слышал, человек всегда готовый высказать самые резкие истины, да еще языком малороссийского прямодушья. Он, пожалуй, в состоянии повторить г. Полевому то, что уже сказал одному из его собратий-журналистов в предисловии своем ко 2-й повести “Вечеров на хуторе”»<sup>7</sup>.

Кроме того, в доказательство недовольства Гоголя редакторской правкой П.П. Свинына обычно ссылаются на изменившиеся в отрицательную сторону отзывы Гоголя об “Отечественных записках”. Но это доказательство основано на явном недоразумении. Похвальный отзыв Гоголя об “Отечественных записках”, как об издании, которое “по важности своих статей почитается здесь лучшим”, содержится в письме к матери от 2 апреля 1830 г.<sup>\*\*</sup>, т.е. относится к тому времени, когда Гоголь, несомненно, уже познакомился с исправлениями языка и слога своей повести, предложенными П.П. Свиныным<sup>8</sup>. Таким образом, “возмущение”

<sup>5</sup> Сочинения Н.В. Гоголя под редакцией и с примечаниями акад. Н.С. Тихонравова. Изд. 10-е. Т. 1. М., 1889. С. 516.

<sup>6</sup> См. Николай М. (Кулиш П.А.). Записки о жизни Гоголя Н.В. СПб., 1856. Т. I. С. 86\*.

<sup>7</sup> Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 94. С. 738.

<sup>8</sup> Ср. в письме Гоголя к матери от 2 февраля, 1830 г. просьбу прислать древние монеты и редкости, стародавние, старопечатные книги и пр. “Я хочу прислужиться этим одному вельможе, страстному любителю отечественных древностей” // Письма Н.В. Гоголя / ред. В.И. Шенрока. СПб., 1901. Т. I. С. 146. Ф.А. Витберг высказал догадку, что под “вельможей” здесь Гоголь разумеет П.П. Свинына (Исторический вестник. 1892. Август. С. 395). Ср. Вересаев В.В. Гоголь в жизни. Л.: “Academia”, 1933. С. 90–91.

Гоголя мнимым “редакторским самоуправством” Свинына не следует преувеличивать. Выражение же недовольства “брехней сучого москаля” от лица рассказчика – Фомы Григорьевича может быть истолковано и как своеобразный литературный прием автора, имеющий своей целью оправдать новую коренную стилистическую переработку повести и подчеркнуть украинско-демократические, народные основы ее устно-бытового сказа. В таком случае пришлось бы предположить, что взгляды Гоголя на роль и объем народной стихии в составе нового русского литературного языка существенно изменились ко времени издания сборника рассказов “Вечера на хуторе близ Диканьки” (т.е. к 1831 г.).

Любопытно, что и литературоведы, склонные подчеркивать “редакторское самоуправство” Свинына, не решаются видеть во второй редакции повести простое восстановление первоначального ее текста, искаженного Свиныным, а предполагают в ней, в сущности, новое произведение. Так, в комментариях к “Вечеру накануне Ивана Купала” в академическом издании Сочинений Гоголя читаем: “Во второй редакции Гоголь сократил повесть, устранив ряд длиннот и второстепенных подробностей [...]. Все эти сокращения, придавшие повести большую сюжетную целеустремленность и лаконичность, свидетельствуют о стремлении Гоголя освободиться от подробных сюжетных мотивировок, от нравоучительного морализирования в духе сентиментально-нравоописательных повестей 20-х годов, от растянутых и вялых описаний, столь распространенных в чувствительных повестях и романах ужасов. *Еще важнее стилистическая переработка всего текста повести, которую произвел Гоголь, в сущности, создав совершенно новое произведение.* Эта переработка прежде всего относится к *стилистической отделке каждой фразы*, к той словесной яркости и насыщенности, которую придает им Гоголь, отбрасывая книжные и условно-сентиментальные формулы, растянутые и вялые обороты первой редакции, *вводя диалоги вместо повествования*, добывая живой разговорной интонации. Так, например, длинный, пересыпанный подробными ремарками разговор между Петро и Басаврюком сжимается до нескольких энергичных и кратких реплик [...]. Гоголем значительно сокращаются детальные описания в фантастических сценах и *усиливается всюду бытовой, реалистический колорит*. Не случайно, что наименьшей переработке подверглось описание свадьбы, основанное на чисто этнографических материалах” (I, 522–523).

Следовательно, допускается, что сам Гоголь в первой редакции “Вечера накануне Ивана Купала”, несмотря на образ рассказчика-дьяка, не мог преодолеть книжных шаблонов стиля карамзинской школы, с присущей этому стилю фразеологией “нравоучительного морализирования” и сентиментальной декламации, с традиционными для него “книжными и условно-сентиментальными формулами”, “растянутыми и вялыми оборотами”, бедностью и однообразием диалогической речи, отсутствием или бледностью бытового, реалистического колорита. А если так, то правка П. Свинына не могла быть очень значительной. Ведь она могла быть направлена лишь на некоторую унификацию стиля, на устранение или замену отдельных выражений, выпадавших из общей экспрессивной атмосферы повествования. «Нужно полагать, – заявляют комментаторы академического издания сочинений Гоголя, – что правка Свинына сводилась в основном к той же грамматической и стилистической очистке языка Гоголя от просторечия и украинизмов, от чрезмерно “грубых”, с точки зрения тогдашней школьной ретирики, выражений и слов, какую в дальнейшем гораздо осторожней и умеренней производил Прокопович. Переделывая повесть для переиздания ее в “Вечерах”, Гоголь, по-видимому, *частично восстановил* то “просторечие” и живую разговорную речь,

которые Свињин, согласно своим стилистическим принципам, всемерно ослаблял. Наконец, по-видимому, Свињиным было изменено само заглавие повести и этимологизировано имя персонажа – вместо гоголевского “Басаврюк” в журнале появилось “Бисаврюк”» (I, 522). Это последнее предположение очень вероятно. Все же другие догадки, рассуждения и заключения очень неопределенны и бездоказательны. Детальное сопоставление обеих редакций повести никем еще не было произведено. Несомненные признаки и примеры свињинской правки не установлены. Больше того: не доказано, что “просторечие” и “украинизмы”, чрезмерно “грубые” выражения действительно в очень большом количестве и систематически включались Гоголем в текст самой первой редакции повести как осознанное средство народно-сказовой экспрессии, создававшее иллюзию реалистического правдоподобия. Ведь невозможно предполагать, что Гоголь уже в самом начале своего литературного поприща был вполне сложившимся народным художником, что его литературный стиль с самых первых творческих опытов отличался той же близостью к устной речевой стихии, был пропитан теми же элементами народности и реализма, как и при окончательной отделке “Вечеров на хуторе”, что расширявшиеся литературные знакомства и связи Гоголя, а также открывшиеся перед ним новые горизонты развития русской национальной литературы не углубили гоголевского понимания “пушкинского” начала в языке русской художественной литературы, начала народности и национального реализма.

Распространенные до сих пор в литературоведческих работах общие рассуждения о порче гоголевского текста П.П. Свињиним, о плагиатах со стороны П.П. Свињина у Гоголя и вместе с тем о литературной зависимости Гоголя от Свињина, а с другой стороны, о быстром творческом росте Гоголя, сказавшемся, между прочим, в коренной переработке языка и стиля “Вечера накануне Ивана Купала” – по сравнению с первой редакцией этой повести, – крайне противоречивы.

Необходимо подвергнуть тщательному сравнительному исследованию язык и стиль обеих редакций “Вечера накануне Ивана Купала”, выделить в составе первой редакции наносный слой исправлений Свињина (если это окажется возможным), установить систему тех новых стилистических приемов и тенденций, которые нашли выражение в методе гоголевской переработки первоначального текста повести, и определить закономерности гоголевской стилистики, нашедшие дальнейшее применение и развитие в строе художественной прозы Гоголя периода “Арабесок” и “Миргорода”.

### 3

Вопрос о литературных взаимоотношениях Н.В. Гоголя и П.П. Свињина был предметом специальных исследований В.В. Данилова<sup>9</sup>. В.В. Данилов, следуя за П.А. Кулишом (Записки о жизни Гоголя, с. 86–89) и акад. Н.С. Тихоновым, признает, что П.П. Свињин подверг существенным исправлениям и изменениям стиль “Вечера накануне Ивана Купала”. Вместе с тем В.В. Данилов

<sup>9</sup> Данилов В.В. Влияние бытовой и литературной среды на “Вечера на хуторе близ Диканьки” Н.В. Гоголя // Сборник Новороссийского университета по случаю столетия со дня рождения Н.В. Гоголя. Одесса, 1908. С. 108–110. Ср.: Данилов В.В. Н.В. Гоголь и П.П. Свињин // Русск. филолог. вестник. 1915. № 1; Данилов В.В. Следы творчества Гоголя в очерке Свињина “Полтава” // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А.С. Орлова. Л.: Изд-во АН СССР, 1934.

доказывает, что участие Гоголя в “Отечественных записках” 1830 г. не ограничилось “Бисаврюком”. Он ссылается на следующие слова Гоголя в письме к матери 10 октября 1830 г. – при отправлении ей № 121, 122 и 123 журнала “Отечественные записки”. “В них, [...] выключая разве некоторых, мало занимательных статей, предупреждаю вас, чтобы и не искали там чего-нибудь моего”\*. В.В. Данилов ищет “статей” Гоголя среди сырых материалов по истории и этнографии Украины, которыми Гоголь, по его словам, “прислуживался Свиньину”. “Наставление выборному от Малороссийской Коллегии в Комиссию о сочинении проекта нового уложения члену той Коллегии Наталину” – в № 119 и 120; “О прежних правах, вольностях и преимуществах Малоросии. – Извлечено из экстракта, сочиненного в 1751 г. Войсковою Канцеляриею” – в № 122 и “Историческая запорожская песня – Запорожцы небожата, пшеница не жата” – в № 121<sup>10</sup>. Все это будто бы дар Гоголя редакции “Отечественных записок”.

По мнению В.В. Данилова, все эти материалы Гоголь мог вывезти из Украины.

Все это, само собою разумеется, – чистые домыслы, опирающиеся лишь на предположение, что “концентрация украинского материала” в “Отечественных записках” 1830 г. может быть объяснена только сближением Гоголя с их издателем. Но В.В. Данилов не останавливается на этих домыслах. Он идет дальше и находит следы творчества Гоголя в путевом очерке Свиньина “Полтава”, помещенном в № 120 “Отечественных записок” 1830 г. Правда, об этом очерке сам Гоголь недвусмысленно писал матери, посылая ей апрельскую книжку “Отечественных записок”: “Предупреждаю вас, что в этой книжке [...] вы не встретите уже ни одной статьи моей [...]. Рекомендую вам прочесть описание Полтавы господина Свиньина, в котором я, хоть и природный жилец Полтавы, много, однако ж, нашел для меня нового и доселе неизвестного”<sup>11</sup>. Но В.В. Данилов склонен больше верить П.А. Кулишу, который в своих “Записках о жизни Гоголя” (с. 43) писал об этой статье: «В заглавии ее сказано: “Из живописного путешествия по России издателя “Отечественных записок”, но я знаю от Н.Я. Прокоповича, что статья “Полтава” писана Гоголем и, может быть, только переделана издателем журнала, подобно тому, как и “Юисаврюк”, появившийся почти через год в собрании гоголевых повестей, с некоторыми переменами в содержании и слоге»<sup>12</sup>. Однако между “Полтавой” и “Бисаврюком” никакой аналогии нет. Кроме того, основное содержание статьи “Полтава”, как это признает и сам В.В. Данилов, решительно говорит против авторства Гоголя (исторические детали, точные ссылки путешественника на точно называемых жителей Полтавы, принимавших его и содействовавших ему в изучении и обозрении города, и т.п.).

Любопытно, что в своей ранней статье “Н.В. Гоголь и П.П. Свиньин” (Русск. филолог. вестник. 1915. № 1) В.В. Данилов, выражая полную уверенность в принадлежности очерка “Полтава” целиком П.П. Свиньину, приводил из этого очерка “любопытные страницы”, касающиеся украинского языка и пе-

<sup>10</sup> Мысль о том, что “историческая запорожская песня” (“Запорожцы небожата, пшеница не жата”) сообщена редактору “Отечественных записок” П.П. Свиньину Н.В. Гоголем, была высказана В.В. Даниловым еще в статье “Н.В. Гоголь и П.П. Свиньин” (Русск. филолог. вестник. 1915. № 1. С. 36–37).

<sup>11</sup> Письма Н.В. Гоголя. Т. I. С. 160.

<sup>12</sup> См. Гимназия высших наук и Лицей князя Безбородко. СПб., 1881. Отдел второй. С. XXXVI.

сен, и связывал с ними пробуждение у Гоголя интереса к украинскому фольклору. По словам В.В. Данилова, высказывания П.П. Свиньина об украинском языке, украинской песне и музыке могут быть привлечены для характеристики этнографических интересов Гоголя, которые возникли у него будто бы “только в Петербурге под влиянием литературных стремлений к народности” (с. 40)<sup>13</sup>. Но потом точка зрения В.В. Данилова радикально изменяется. И хотя он и позднее не решился приписывать очерк “Полтава” Гоголю целиком (против этого свидетельствуют весь фактический материал этого очерка и множество автобиографических деталей, относящихся к П.П. Свиньину), тем не менее он стремился найти здесь следы творчества Гоголя, дело его рук (или “руки”).

Некоторые фразы в стиле “Полтавы” производят на В.В. Данилова впечатление гоголевских. Вот эти фразы – в описаниях природы:

“Это ничего больше, как одна ровная и безлесная степь, испещренная яркими полосами нив и разбросанными скирдами хлеба; по сторонам только *мелькают – будто облака на чистом небе*, чуть заметные вдаль хутора, или *величественный дуб – старинный жилище Украины, торжественно и одиноко* возносится среди необозримой пустоты” (Ср. “подоблачные дубы”, “лениво и бездумно” стоящие в “неизмеримости” поля, из “Сорочинской ярмарки”). “Вечер гаснул, уступая свое место *величественному владычеству* ночи. Длинные тени, стлавшиеся по полю, слились в одну бесконечную тень, *покойно и торжественно окунувшую весь мир* и наславшую на него забвение и спокойствие”\*\*\* (Ср. в “Майской ночи” Гоголя: “Огромный огненный месяц *величественно* стал в это время вырезываться из земли. Еще половина его была под землей; а уже *весь мир* исполнился какого-то *торжественного света*” (I, 158).

“Город висит на огромной горе, у ног которой расстилается обширный луг, богатый разнообразными группами *дерев, коих как будто растерял* близ стоящий лес; по лугу извивается река Ворскла, чистая, ясная, знаменитая историческими событиями. Огромная масса косогору *переламывается* тремя долинами, делящими город на три части: Городскую, Подольскую и Заполтавскую. Скаты косогора, обнажая в обрывах свою красноватую внутренность, местами расцвеченные ярко зеленью, местами обшитые лесом, спускаются к лугу садами, *нагнувшимися от тяжести вишен, яблок, слив, груш* и прочих плодов, произрастающих во всей красе под теплым украинским небом”\*\*\*\*. (Ср.: “*нагнувшиеся от тяжести плодов широкие ветви черешен, слив, яблок, груш*” в описании летнего дня в “Сорочинской ярмарке”).

По мнению В.В. Данилова, в этих описаниях слишком много эпитетов, сравнений и образов, будто бы не свойственных стилю Свиньина, который “был литератор, но не художник слова”. Отсюда вывод: в статье “Полтава” имеются следы художественной руки Гоголя. Далее строится гипотеза: «Гоголь написал статью о Полтаве по образцу очерков, помещавшихся в “Отечественных записках”, и отдал ее издателю. Но последний вместо статьи Гоголя напечатал свою, дополнив ее некоторыми красочными описаниями из статьи еще никому не известного автора». Доказательство: “Для Свиньина такой образ действий не был невозможным. Он был не только литератор, но и художник, учившийся в Ака-

<sup>13</sup> Критику такого недоверчивого отношения к раннему увлечению Гоголя родной украинской “народностью”, фольклором и стариной см. в статье: *Гиппиус В.В.* “Вечера на хуторе близ Диканьки” Гоголя // Труды отдела новой русской литературы Института литературы АН СССР (Пушкинского Дома). М.; Л., 1948. Т. 1. С. 21–23.

демии; и о Свиньиных ходили слухи, что он выдает картины бедных молодых художников за свои. Вообще, среди современников Свиньин был известен как большой лжец и обманщик”<sup>14</sup>.

Фактическая необоснованность этих замечаний и выводов очевидна. Все это – гадательные предположения *ad hominem*. Свиньин писал не только очерки и исторические сочинения, но и романы. Оценка его художественного мастерства у В.В. Данилова произвольна и субъективна. Кроме того, нельзя упускать из виду и того, что изображение украинских ландшафтов имело уже сложившуюся стилистическую традицию в школе Карамзина (начиная от “Путешествия в Малороссию” кн. П.И. Шаликова).

Само собою разумеется, что отрицать элементы “художественности” в стиле П.П. Свиньиных (в том смысле, какой вкладывается в слово “художественность” В.В. Даниловым) никак нельзя. Стремление к выразительности речи, к эмоциональным и пышным образам обнаруживается и в других очерках П.П. Свиньиных. Например, в “Воспоминаниях и наблюдениях во Пскове” (Отечественные записки. 1830. № 143): “Чтоб *исхитить нежные деревья из кохтей мороза*, приклоняют их на зиму к земле, а весною опять поднимают, после чего они растут и цветут, как ни в чем не бывали!” (с. 17).

“Не выдавши, нельзя вообразить столь великого множества серебряных прозрачных рыбок (снедков), *кипящих подобно клочкующей воде над сильным огнем*” (с. 26).

В очерке “Взгляд на Одессу” (Отечественные записки. 1830. Январь. № 117): “Прекрасные кареты, коляски, кабриолеты, верховые, возы с товарами, разнощики, разноцветные, разнородные группы гуляющих по тротуарам сменяли попеременно сцены, являли благотворные следы торговли, с властью и могуществом коей может равняться одно очарование, которая одному велит сходить в недра земли или спускаться на дно морское, другому подниматься выше облаков, которая назначает круг действия гренландскому рыбаку и готтентотскому зверолову; которая была началом всех важных открытий и усовершенствований, которая, наконец, не с большим в 30 лет сии дикие пустыни населила многочисленными деревнями и сотворила город богатый, великолепный, не уступающий многим древним столицам Европы” (с. 9–10).

“Одесса не может похвалиться своими окрестностями, кои доселе представляют гладкие, безводные степи; только покатоности или лучше сказать крутизны морского берега *изменяют несколько картину монотонности и скудости природы*, и доставляют возможность развести приятные загородные мызы и хуторы. Лучшим из оных может показаться дача г. Рено. Прекрасное, живописное положение сие весьма легко можно обратить в *романтическое обиталище фей* – и с небольшими издержками. Материалы готовы для подземных глубоких гротов, шумящих каскадов, великолепных фонтанов, для уединенных морских купален – между дикими склонами для разного рода храмов, беседок” (с. 40).

Конечно, этими иллюстрациями отнюдь не исчерпываются “красоты стиля” П.П. Свиньиных. Если глубже вникнуть в стиль и композицию очерка “Полтава”, легко увидеть (так же, как и в других очерках Свиньиных) строго определенную последовательность в изображении пейзажей, за которыми следует деловое описание людей и достопримечательностей города. Нет никаких оснований предпо-

<sup>14</sup> Данилов В.В. Следы творчества Н.В. Гоголя в очерке П.П. Свиньиных “Полтава” // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А.С. Орлова. С. 41–44.

лагать, чтобы в 1830 г. Гоголь, никому не известный молодой провинциал, без имени и без положения, занимался стилистической правкой сочинений опытного, довольно популярного тогда, впрочем, явно консервативного и старомодного литератора, археолога, этнографа и любителя искусств П.П. Свинына.

Любопытно в “Полтаве” выполненное в том же романтически приподнятом и цветистом стиле описание национального характера “малороссиян”, явно принадлежащее П.П. Свиныну: “Своими наружными качествами, лицом, окладом, стройностью стана, ленью и беззаботностью малороссияне более сходны с роскошными обитателями Азии, но не имеют тех буйных, неукротимых страстей, свойственных поклонникам Исламизма: флегматическая беспечность, кажется, служит им защитой и преградой от беспокойных волнений, и часто из под густых бровей их блестит огонь; пробивается смелый европейский ум; жаркая любовь к родине и чувства пламенные, одетые первоначальной простотой, помещаются в груди их. Эта простота доходит нередко до излишества и дает право их обманывать и проводить; она породила множество забавных анекдотов, исполненных чертами истинного добродушия”<sup>15</sup>.

Таким образом, сам П.П. Свинын мог писать цветисто и образно без помощи юного Гоголя. Напротив, как редактор “Отечественных записок”, он имел возможность наложить свою руку на стиль гоголевского “Бисаврюка”. Впрочем, эта повесть вполне соответствовала общему историко-этнографическому уклону “Отечественных записок”, и едва ли поправки редактора могли быть очень значительны. П.П. Свинын не боялся этнографической примеси. Он охотно помещал словарики разных языков, звучавших на территории России, и не избегал – в пределах тогдашней средней нормы дворянского этнографического любопытства – примеси живой народной речи в описаниях быта и нравов разных народов. Ясно, что только всесторонний, исчерпывающий стилистический анализ двух редакций “Вечера накануне Ивана Купала” может раскрыть и установить характер исправлений и изменений, внесенных в текст гоголевской повести издателем “Отечественных записок”. Но, вообще говоря, странно предполагать в одно и то же время и влияние юного Гоголя на творчество Свинына и редакторское самоуправство Свинына по отношению к тексту гоголевского “Бисаврюка”.

## 4

Естественно и несомненно, что самая ранняя гоголевская проза своими высокими, серьезными, патетическими повествовательными жанрами двигалась, – по крайней мере, отчасти – в русле стилистики карамзинской школы. Показательно, что в нежинском школьном журнале “Метеор литературы”, заключавшем, конечно, гоголевские произведения, библиограф С.И. Пономарев нашел лишь “реторические вещи в духе Марлинского” и по этой причине не считал нужным воспроизвести этот журнал в печати<sup>16</sup>. Параллельно развивалась и сатирическая струя гоголевского стиля (ср. заглавие и план сатиры “Нечто о Нежине или дуракам закон не писан”), связанная с традициями журнальной сатиры XVIII в. и нравоопи-

<sup>15</sup> Отечественные записки. 1830. № 120. С. 31–32.

<sup>16</sup> См. Киевская старина. 1884. № 5\*. Ср. Кулиш П. Записки о жизни Гоголя. Т. I. С. 24–28; Гиппиус В.В. Н.В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. М., 1931. С. 12–22.



сательного очерка начала XIX в., и росли этнографические и народно-диалектологические интересы Гоголя. Стиль чувствительных патетических писем Гоголя, особенно с 1827 г., ярко отражает его литературные вкусы. По-видимому, петербургские литературные знакомства и впечатления Гоголя, еще больше обострившие в нем ранний интерес и влечение к народности, раздвинувшие его литературный горизонт, побудили его вслед за Пушкиным, Нарезным, А.А. Бестужевым, О.М. Сомовым и некоторыми другими передовыми писателями в самом конце 20-х годов расширить круг своих реалистических интересов и искать выхода из плена “карамзинизма”\*. Гоголь стремится стать подлинно народным писателем. Опираясь на художественный метод и стилистическую систему Пушкина, как они обозначались к 30-м годам, и оценив художественно обновляющее значение украинского фольклора, Гоголь старается шире и свободнее, демократичнее вовлекать разнообразие типов устной живой речи в стилистический строй русской художественно-повествовательной прозы.

Интересно сопоставить словарь и синтаксический строй гоголевского сообщения (в письме Пушкину от 21 августа 1831 г.) о впечатлении, произведенном “Вечерами” на работников типографии, и Пушкинского воспроизведения гоголевского рассказа (в «Письме к издателю “Литературных прибавлений к русскому инвалиду”»<sup>17</sup>. 1831. № 79. С. 625).

#### ГОГОЛЬ

Любопытнее всего было мне свидание с типографией: только что я *просунулся в двери*, наборщики, завидя меня, *давай каждый фыркать и прыскать себе в руку, отворотившись к стенке*. Это меня несколько удивило; я к фактору, и он, *после некоторых ловких уклонений*, сказал, что *“штучки, которые изволили прислать из Павловска для печатания, очень до чрезвычайности забавны и наборщикам принесли большую забаву”*. Из этого я заключил, что я *писатель совершенно во вкусе черни*<sup>18</sup>.

#### ПУШКИН

Мне сказывали, что когда издатель *вошел в типографию*, где печатались “Вечера”, то *наборщики начали прыскать и фыркать, зажимая рот рукою*. Фактор объяснил их *веселость*, признавшись ему, что *наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг*, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков<sup>19</sup>.

Пушкин не повторяет ни одного из развязно-фамильярных просторечных выражений Гоголя (“только что я *просунулся в двери*”, “*давай каждый фыркать и прыскать себе в руку*” и т.д.), кроме “*фыркать и прыскать*”. Он не воспроизводит и собственных слов фактора, которые по своему стилю близки к тому, что Пушкин считал “языком дурных обществ”. Пушкину чужды и книжно-канцелярские описательные обороты Гоголя (“*после некоторых ловких уклонений*”). Структура сложного синтаксического целого у Пушкина сжата и расчленена на стройные ряды простых предложений. Можно сказать, что стиль Пушкина вполне соответствует общенациональной норме литературного выраже-

<sup>17</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XI. С. 216.

<sup>18</sup> Письма Н.В. Гоголя. Т. I. С. 185.

<sup>19</sup> Ср. также в письме А.С. Пушкина к Н.В. Гоголю от 25 августа 1831 г.: “Поздравляю вас с первым вашим торжеством, с фырканьем наборщиков и изъяснениями фактора” // Переписка А.С. Пушкина / Под ред. В.И. Саитова. СПб., 1908. Т. II. С. 312.

ния. Стиль Гоголя более пестр и разнороден по своему социально-речевому составу и более непринужденно обращается с внелитературными речевыми жанрами и диалектами.

Сопоставление языка двух редакций повести “Вечер накануне Ивана Купала” приводит к выводу, что Гоголь осознал несовместимость нового национально-реалистического “пушкинского” понимания литературной народности с прежними, карамзинскими методами речевого построения образа рассказчика. Кому бы формально ни приписывался стиль повествования в рассказе или повести карамзинского типа, в художественно-речевой системе карамзинизма допускались лишь минимальные отклонения от среднего литературного стиля (как он понимался в аспекте дворянской эстетики слова) в сторону социально-речевой характеристики профессионального или сословного демократического направления. Здесь образ рассказчика лишь слегка окрашивал своей экспрессией общее течение повествовательного стиля, за которым всегда стоял обобщенный и отвлеченный образ писателя с дворянско-эстетическими навыками и вкусами. Поэтому образ рассказчика в стилях карамзинской школы никогда не воспринимался как воплощение одного из национальных демократических или народных русских характеров, тесно связанных своей “речью”, ее “внутренними формами”, стилем, мировоззрением с определенной социальной средой “простых людей”, с народом. Рассказчик, согласно канону “карамзинизма”, согласно правилам стилистики карамзинской школы, не должен выходить за пределы норм речи “хорошего общества”, т.е. за пределы условно-дворянской, классово-эстетики слова. Стиль сказа Фомы Григорьевича и в первоначальной редакции повести обнаруживал отдельные довольно резкие отклонения от норм “карамзинской” стилистики в сторону “грубой” фамильярной разговорной речи и украинского просторечья (например, “навалят ватагами, да и обдирают своих же”, “речистая глотка”, “под боком моя старуха, как бельмо в глазу”, “чорт дернул”, “влепить поцелуй”, “старый хрен”, “ни весть как покучила по нем”, “подрал он во весь дух к хате”, “точили лясы на колесах”, “пустятся между собою в раздобары”, “земля [...] начала прохватываться местами морозом” и т.п.; ср. также довольно широкое использование украинского просторечья); но в основном он стремился соответствовать тем требованиям, которые предъявлялись к литературной имитации народной речи некоторыми передовыми кругами писателей-прозаиков 20-х годов (например, А.А. Бестужевым-Марлинским). Впрочем, Гоголь не мог не отнестись с большим вниманием и к реалистическим тенденциям в стиле романов и повестей Нарезного. Образ Фомы Григорьевича, однако, был настолько сближен к образом автора-литератора, что приемы метафоризации, выбор выражений, синтаксический строй, экспрессивная окраска речи чаще всего непосредственно относилась к автору. Все это лишало народно-сказовый стиль реалистического правдоподобия.

Типичная для ранней художественной речи Гоголя (например, для стихотворного языка “Ганца Кюхельгартена”) невыдержанность, неоднородность, непоследовательность и противоречивость стилистической ткани повествования резко обнаруживалась и в первой редакции “Бисаврюка, или Вечера накануне Ивана Купала”. Даже речевые приметы профессионально-церковного происхождения рассказчика в первоначальной редакции повести также носили ярко выраженный общий отвлеченно-книжный характер. Гоголь затем индивидуализирует их и придает им экспрессию разговорной речи, хотя и с профессиональным налетом.

## В ПЕРВОЙ РЕДАКЦИИ

*Признаюсь, хоть бы и нашему брату представилось подобное искушение, то, несмотря на то, что сечь пробирается по всему старому лесу, покрывающему мою макушку; несмотря на то, что под боком моя старуха, как бельмо в глазу; несмотря на все сие, я готов бы раз двадцать позабыть то и другое – за один взгляд прекрасной козачки* (I, 353).

## В ТЕКСТЕ “ВЕЧЕРОВ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ”

*Эх, не доведи господь возглашать мне больше на крилосе алилуя, если бы, вот тут же, не расцеловал ее, несмотря на то, что сечь пробирается по всему старому лесу, покрывающему мою макушку, и под боком моя старуха, как бельмо в глазу* (I, 141).

Уже на этом примере легко заметить, как механически были сцеплены первоначально три словесных ряда разной стилистической окраски: литературно-книжный, церковно-книжный и разговорно-народный. Последняя фраза (“я готов бы раз двадцать позабыть то и другое – за один взгляд прекрасной козачки”) как бы выхвачена из речи традиционного героя романа. Она диссонирует и с соседними просторечными фразами (ср. “под боком моя старуха, как бельмо на глазу”) и особенно с начальными, слегка окрашенными экспрессией церковной проповеди.

Впрочем, авторская ирония, проникая и в те части повествования, которые напоминают о профессии и сословии рассказчика, изменяла их строй в резко сатирическом направлении, иногда в направлении грубого комизма. Таков, например, выброшенный Гоголем отрывок первой редакции повести: “Тетка моего деда говорила, что, несмотря на все усилия отца Афанасия растрогать своих прихожан проповедью, он только мог видеть *широкие их пасти*, которые они со всем усердием показывали в продолжение его речей” (I, 354).

В первой редакции повести литературно-книжный и устно-народный, разговорный стилиевые пласты более или менее механически прилегал один к другому или пересекали друг друга. Гоголь тогда еще не нашел и не изобрел приемов их образно-художественного слияния. Впрочем, при сложности и отвлеченной неподвижности, трафаретности книжного речевого стиля, очень трудно было органически слить его с народно-речевой стихией сказа.

Например: “*Отцам, как и тогда водилось, дети почитали за лишнее открываться в любви, и старый Корж никогда бы и не подумал подозревать* молодежь, если бы в один вечер чорт не дернул Петруся, не *осмотревшись* хорошенько, вклепить довольно звучный поцелуй в *прелестные губки* красавицы, и если бы в то же время, этот же самый чорт не дернул старого хрена сдуру отворить дверь хаты. *Это явление так ошеломило его*, что он долго стоял, как окаменелый, разинувши рот и взявшись одною рукою за деревянную задвижку полурастворенной двери” (I, 353).

В этом сложном целом выступают, с одной стороны, шаблоны книжно-рассуждающего стиля, лишенные экспрессивности (например, “отцам [...] дети почитали за лишнее открываться в любви”, “никогда бы и не подумал подозревать”, “это явление так ошеломило его” и т.п.), а с другой – наблюдается излишняя детализация в указании и обозначении бытовых аксессуаров (“*взявшись одною рукою за деревянную задвижку полурастворенной двери*”).

Во второй редакции, в тексте “Вечеров” стиль этого отрывка освобожден от всех стандартно-книжных элементов и насыщен экспрессивной свежестью и лаконизмом дьячковского сказа: “*Но все бы Коржу и в ум не пришло что-нибудь недоброе, да раз – ну, это уже и видно*, что никто другой, как лукавый дернул – вздумалось Петрусю, не *обсмотревшись* хорошенько в сених, вклепить по-

целуй, как говорят, от всей души, в розовые губки козачки, и тот же самый лукавый, чтоб ему, собачьему сыну, приснился крест святой! настроил сдуру старого хрена отворить дверь хаты. Одеревянял Корж, разинув рот и ухватясь рукою за двери” (I, 141–142).

Приемы нивелировки этого стилистического разнобоя, устранения книжного колорита речи, сжатия сложных фраз, способы замены литературно-книжных слов, оборотов и конструкций разговорными или просторечными эквивалентами необыкновенно ясно обнаруживаются при сопоставлении таких отрывков двух редакций повести:

#### ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

*В том самом селе, где была церковь во имя Трех Святителей, находился в услужении у одного богатого козака статный и рослый парубок, по имени Петро Безродный; так называли его потому, что ни один из всего села не мог запомнить никого из его родных. Староста помянутой церкви утверждал, будто даровавшие ему жизнь умерли вскоре от чумы; но тетка моего деда явно тому противуречила и по великодушью, свойственному впрочем всем женщинам, старалась всеми силами наделить его родней, хотя бедному Петру было столько же в ней нужды, сколько нам в прошлогоднем снеге. Она говорила, что отец его и теперь на Запорожьи, что он был полонен турками, что терпел ни весь какую муку, что после чудесным образом избавился, переодевшись евнухом, и проч. и проч... За подлинно же нам известно только то, что до семнадцатилетнего своего возраста Петро был главным гетманом всего домашнего скота, принадлежавшего богатому козаку, и надобно сказать, что все красные девушки решительно признавали его очень пригожим детиною; утверждали даже, что если бы его одеть только в новый жупан, затянутый красным поясом, надеть на голову шапку из черных смушек, с щегольским синим верхом, привесить к боку турецкую саблю, дать в одну руку малахай, в другую люльку в красивой оправе, то вряд ли бы кто из тогдашних парней поспорил с ним в красоте (I, 351–352).*

#### ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

*В том селе был у одного козака, прозвищем Коржа, работник, которого люди звали Петром Безродным; может, оттого, что никто не помнил ни отца его, ни матери. Староста церкви говорил, правда, что они на другой же год померли от чумы; но тетка моего деда зная этого не хотела и всеми силами старалась наделить его родней, хотя бедному Петру было в ней столько нужды, сколько нам в прошлогоднем снеге. Она говорила, что отец его и теперь на Запорожьи, был в плену у турок, натерпелся мук бог знает каких и каким-то чудом, переодевшись евнухом, дал тягу. Чернобровым дивчатам и молодцам мало было нужды до родни его. Они говорили только, что если бы одеть его в новый жупан, затянуть красным поясом, надеть на голову шапку из черных смушек с щегольским синим верхом, привесить к боку турецкую саблю, дать в одну руку малахай, в другую люльку в красивой оправе, то он заткнул бы за пояс всех парубков тогдашних (I, 140–141).*

Легко заметить, что Гоголь решительно устраняет книжные и официальные выражения, проникнутые иронией автора, искусственные и изысканные, по стилю и экспрессивному духу совсем чуждые Фоме Григорьевичу. Таковы, например, фразы: “По великодушью, свойственному, впрочем, всем женщинам, старались всеми силами наделить его родней”; “Петро был главным гетманом

всего домашнего скота” и т.д. Очевидно также, что излишние повторения одного и того же, хотя и облеченные в разные слова, исключаются. Гоголь стремится к выразительному лаконизму.

Ср. в первой редакции *“статный и рослый парубок”*; *“надобно сказать, что все красные девушки решительно признавали его очень пригожим детиною”* и т.д. Или: *“по имени, Петро Безродный; так называли его потому”* и т.д.

Гоголь исключает или переделывает все неудачные, трафаретные словосочетания, а также описательные, невыразительные образы: *“ни один из всего села не мог запомнить никого из его родных”* (переделано: *“никто не помнил ни отца его, ни матери”*); *“даровавшие ему жизнь”* (выброшено; заменено: *“они”*) и т.п. Очень характерны замены отвлеченных книжных фраз разговорно-бытовыми, обиходными синонимами: *“находился в услужении”* – *“был работник”*; *“явно тому противуречила”* – *“знать этого не хотела”*; *“чудесным образом избавился”* – *“каким-то чудом [...] дал тягу”*; *“вряд ли бы кто [...] поспорил с ним в красоте”* – *“он заткнул за пояс всех”* и др.

Особенно любопытны художественные преобразования бледных или не вполне точно примененных разговорных выражений, например: *“терпел ни весть какую муку”* – *“натерпелся мук бог знает каких”*.

Задача Гоголя состояла в том, чтобы усилить характеристическую выразительность и лаконизм рассказа, приблизить повествовательный стиль к устно-народной речи, гармонически слить его образную структуру, его семантический строй, заключенное в нем *“мировоззрение”* с образом деревенского дьячка, расцветить в нем сказ экспрессивными красками народной речи с оттенками украинизма. Отход от норм среднего литературного стиля предшествующей эпохи требовал решительного преобразования лексики и синтаксиса и насыщения их разговорно-народными *“приметами”*. Должны были возрасти динамизм повествования и его экспрессивная красочность; речь приобретает яркий драматический характер. Резкие переливы интонаций, многообразие форм выражения, носящих яркий отпечаток и личного, субъективного отношения рассказчика, по временам создают реалистическую иллюзию *“подлинного”* устно-бытового рассказа.

#### ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

Но то беда, что у бедного Петруся весь наряд составляла смурая свитка с разноцветными заплатами. После, когда он пришел в состояние помочь своему хозяину, одедали его несколько поприличнее; но величайшая беда для него была следующая: старый Корж (так назывался богатый казак, у которого служил Петро), имел дочь, красавицу (I, 352).

А женщины редко говорят в пользу сестриц своих, особливо когда дело идет о красоте (I, 352).

он [мак – В.В.] с ранним утром томно расправляет свои листики и улыбается перед вырезающимся из-за горизонта солнцем (I, 352).

Черные как смоль ее брови огибались двумя очаровательными дугами над прелестными карими глазами (I, 352).

#### ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

Но то беда, что у бедного Петруся всего была одна серая свитка, в которой было больше дыр, чем у иного жида в кармане золотых. И это бы еще не большая беда; а вот беда: у старого Коржа была дочка красавица (I, 141).

а женщине, сами знаете, легче поцеловаться с чортом, не во гнев будь сказано, нежели назвать кого красавицею (I, 141).

умывшись божьею росой, горит он, распрямляет листики и охорашивается перед только что поднявшимся солнышком (I, 141).

брови словно черные шнурочки, какие покупают теперь для крестов и дукатов девушки наши у проходящих по селам с коробками москалей, ровно нагнувшись, как будто гляделись в ясные очи (I, 141).

Характер сокращения и переделки вялых, книжных оборотов чрезвычайно ясно обнаруживается в таком примере изображения чувств:

## ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

[...] Пидорка была ни жива, ни мертва; и тогда только *почувствовала вполне свое горе*, когда осталась одна среди пустой хаты. – *Вспомня случившееся*, прижала Ивася к сердцу, зарыдала и *бросилась в изнеможении* на лавку. Признаюсь, что глядя на нее и дерево бы заплакало. Ну, да тогдашние времена были пожестче наших [...]. *Ничто не могло сравниться с грустью бедного парубка: только и утешения было у него, чтобы издала следовать за Пидоркою; после чего с невыразимую тоскою* ворочался он в свою темную хату (I, 354).

## ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

Взяла кручина наших голубков (I, 142).

Не менее интересны стилистические изменения в приемах изображения лиц. В первой редакции повести авторская экспрессия, чаще всего иронического оттенка, облекая литературно-книжные формы описания, затушевывала и затемняла, а иногда совсем устраняла представление о рассказчике-дьячке. Во второй редакции Гоголь тщательно вытравляет все то, что противоречит демократическому облику Фомы Григорьевича, его социальному характеру, и что придает сказу тяжелую неподвижность книжно-описательной прозы карамзинского типа. Например, в первой редакции ведьма описывалась так: “Кошка пропала, как в воду канула, и на место ее появилась сухая, согнутая в дугу старуха, с лицом похожим, вот как две капли воды, на печеное яблоко, с седыми, длинными волосами, еще более увеличившими ее безобразие. Бедный Петро как посмотрел на нее, так по спине пошли мурашки. Ну, ни дать, ни взять, сама *правверная супруга сатаны*. Когда ж заговорила она на каком-то чертовском наречии с Бисаврюком; когда ее сизый нос, и без того *бывший в дружеском соседстве с подбородком, составил с ним инструмент, похожий на клещи*, которыми хватают раскаленное железо; когда изо рта у ней посыпались искры и показалась адская пена – мороз подрал Петро по коже” (I, 357).

В окончательной редакции весь этот длинный портрет был сокращен до четырех выразительных строк: “Глядь, вместо кошки, старуха с лицом, сморщившимся, как печеное яблоко, вся согнутая в дугу; нос с подбородком *словно щипцы, которыми щелкают орехи*. “Славная красавица”! подумал Петро, и мурашки пошли по спине его” (I, 145).

Экспрессивно-стилистическое преобразование сказа Фомы Григорьевича в народно-речевом духе сопровождалось устранением разных форм косвенной речи, также носивших очевидный отпечаток книжности. Косвенная речь замещается прямыми драматическими монологами, которые густо расцвечены красками украинской народной поэзии и бытового просторечия.

Например, в первой редакции: “Повесив нагайку на стену, он выгнал Петруся по шеем, с *строжайшим приказанием – не появляться никогда под окнами его хаты; в противном случае* поклялся всеми чертями, что не оставит в нем ни одной косточки целой, *присовокупив*, что и самому его длинному, ровному осе-

леддю (который у Петро начинал уже два раза замотываться около уха) *предстоит опасность распрощаться* с родною макушею. *Во все продолжение сей разделки* Пидорка была ни жива, ни мертва” (I, 353–354).

В новой редакции весь этот эпизод разворачивается как драматическая сцена. Звучит экспрессивный монолог Коржа, а его действия, описанные в стиле рема-рок народной интермедии, еще больше усиливают драматизм изображения.

«Повесивши нагайку на стену, вывел он его потихоньку из хаты: “Если ты мне когда-нибудь покажешься в хате, или хоть только под окнами, то слушай, Петро: ей богу, пропадут твои черные усы, да и оселедец твой, вот уже он два раза обматывается около уха, не будь я Терентий Корж, если не распрощается с твоею макушей!” Сказавши это, дал он ему легонькою рукою *стусана* в затылок, так что Петрусь, не взвиздя земли, полетел стремглав» (I, 142).

Точно так же в первой редакции повести не было ни поэтической, расцвеченной яркими красками народной лирики, речи Пидорки к Ивасю, ни внутреннего монолога Петрусь.

### ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

Петро взялся за ум: давай думать, как бы пособить горю; вот и выдумал ехать на Дон, пристать к какой-нибудь ватаге удалой – воевать туретчину или крымцев. – Мысль эта словно гвоздь засела в голове его: бывало, то и дела, что видит он кучи золота; драгоценные каменья *ограбленных иноверцев беспрестанно чудились ему перед глазами*. Чего не забредет в голову? то иногда *представлялся ему радостный прием* старого Коржа, то приятный испуг Пидорки, *увидевшей перед собою доблестного наезника, обремененного богатою добычею*; – как вдруг *неожиданное известие* вздуло на ветер золотые его думы. Одним утром, когда он едва только приподнял голову, *отягченную дивными снами*, и размахивал руками, *как будто поражая нечестивые толпы* крымцев и ляхов, – вбежал к нему Ивась и поведал с *детским простодушием*, что Пидорка ни весь как *покучила* по нем, что у них теперь какой-то поляк, весь в золоте, что старый Корж сажает его за стол подле Пидорки, что гость то и дела, что ласкается к ней, да прислуживает; дарит перстни один другого лучше, серьги одни других ярче; что Пидорка не принимает, да плачет; что *тата* ругается на чем свет стоит... и проч. и проч. Выпуча глаза, как безумный, слушал Петро *лепетание* Ивася. Час целый он *не мог опомниться* и что *делалось в душе его* – не нам то рассказать. Наконец он махнул рукою, будто решившись на что-то;

### ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

Вот, один раз Пидорка схватила, заливаясь слезами, на руки Ивася своего: “Ивасю мой милый, Ивасю мой любый! беги к Петрусь, мое золотое дитя, как стрела из лука; расскажи ему все: любила б его карие очи, целовала бы его белое личико, да не велит судьба моя. Ни один рушник вымочила горячими слезами. Тошно мне. Тяжело на сердце. И родной отец – враг мне: неволит итти за нелюбого ляха. Скажи ему, что и свадьбу готовят, только не будет музыки на нашей свадьбе; будут дьяки петь, вместо кобз и сопилок. Не пойду я танцовать с женихом своим; понесут меня. Темная, темная моя будет хата: из кленового дерева, и, вместо трубы, крест будет стоять на крыше!”

Как будто окаменев, не сдвинувшись с места, слушал Петро, когда невинное дитя лепетало ему Пидоркины речи. “А я думал, несчастный, итти в Крым и Туретчину, навеювать золота и с добром приехать к тебе, моя красавица. Да не быть тому. Недобный глаз поглядел на нас. Будет же, моя дорогая рыбка! будет и у меня свадьба: только и дьяков не будет на той свадьбе; ворон черный прокрячет, вместо попа, надо мною, гладкое поле будет моя хата; сизая туча – моя крыша; орел выклюет мои карие очи; вымоют дожди козачки косточки, и вихорь высушит их. Но что я? на кого? кому жаловаться? Так уж, видно, бог велел, – пропадать, так про-

“к чему тут мудрование?” сказал он: “коли пропадать, так пропадать!” да и *направил стопы свои* прямехонько в шинок (I, 354–355).

падать!” – да прямехонько и *побрел* в шинок (I, 142–143).

При переделке повести устранялись также излишние местоименные, служебные слова, пространственные и временные наречия. Например:

*Наперед* плавно, словно павы, и *после* с шумом – что вихорь, скакали в г о р л и ц е [...] (I, 360).

Плавно, словно павы, и с шумом, что вихорь, скакали в горлице (I, 147).

Изменения в порядке слов, в отдельных синтаксических конструкциях и лексических деталях, некоторые фразеологические дополнения и замены, направленные на создание более яркого колорита живой устно-повествовательной речи, на внушение иллюзии типичного сказа бывалого и “образованного” дьячка, – могут быть легко выделены и осмыслены при сопоставлении таких отрывков повести в первой редакции и второй:

Оправившись немного, она и дала себе обет итти на богомолье и *через несколько времени точно ее* уже не было на селе. *Но никто не знал куды* девалась она; *почтенные старушки* отправили ее было уже *туда, куды* и Петро потащился, *как один раз приезжий козак, бывший в Киеве, рассказывал*, что видел в *монастыре* монахиню беспрестанно молящуюся, в которой *по всем описаниям* узнали земляки Пидорку; что она пришла пешком и *внесла богатый оклад* к иконе божьей матери, какого еще и не видывали, *весь из золота, исцвеченный такими яркими и блестящими* камнями, что все зажмуривались, *глядя на него* (I, 365).

Пидорка дала обет итти на богомолье; собрала оставшееся после отца имущество, и через несколько дней *ее точно* уже не было на селе. *Куда ушла она, никто не мог сказать*. Услужливые старухи отправили ее было уже туда, куда и Петро потащился; *да один раз приехавший из Киева козак* рассказал, что видел в *лавре* монахиню, всю высохшую, *как скелет*, и беспрестанно молящуюся, в которой земляки, *по всем приметам*, узнали Пидорку; что еще *никто не слышал от нее ни одного слова*; что пришла она пешком и *принесла оклад* к иконе божьей матери, исцвеченный такими яркими камнями, что все зажмуривались, *на него глядя* (I, 150).

## 5

Особенно разнообразны и оригинальны новые, “пушкинские” приемы речевой индивидуализации образа рассказчика. Образ Фомы Григорьевича во второй редакции повести окружается чрезвычайно сложной экспрессивной атмосферой.

Бытовая речь, просвечивающая украинизмами и носящая ярко выраженный личный характер; непрестанно прерывающие сказ ссылки на деда, на покойную старуху мать и т.п.; глубоко субъективные оценки упоминаемых лиц, происшествий и сообщаемых событий; деревенское миропонимание, обнаруживающееся в системе образов, сопоставлений и сравнений; церковные профессионализмы и соответствующие званию дьячка отклики на разные явления, способы толкования их – все это резко отличает стиль переработанной повести от ее первичного текста. Вот – иллюстрации:



## ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ТЕКСТ

[...] нынешние умники *без зазрения совести* не побоялись бы назвать баснею; но я *готов голову отдать*, если дед мой хотя раз *солгал в продолжение своей жизни*. Чтобы *уверить вас в справедливости этого*, я хоть *сей же час* расскажу вам одну из тех повестей, которые так *сильно нравились нам во время оно*, надеясь, что и вам полюбится (I, 349–350).

## ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

Но главное в рассказах деда было то, что *в жизнь свою* он никогда не лгал, и что, бывало, ни скажет, то именно так и было. *Одну из его чудных историй перескажу теперь вам*. Знаю, что много наберется таких умников, *пописывающих по судам и читающих даже гражданскую грамоту, которые если дать им в руки простой часослов, не разобрали бы ни аза в нем*, а показывать на позор свои зубы – есть уменье. Им все, что ни расскажешь, в смех. Эдакое неверье разошлось по свету! Да чего, – *вот, не люби меня и пречистая дева!* вы, может, даже не поверите: раз как-то заикнулся про ведьм – что ж? нашелся сорви-голова, ведьмам не верит! Да, слава богу, вот я сколько живу уже на свете, видел таких иноверцев, которым *провозить попа в решете* (т.е. солгать на исповеди)\* было легче, чем нашему брату понюхать табаку; а и те отрецивались от ведьм. Но приснись им, не хочется только выговорить, что такое, нечего и толковать об них (I, 138–139),

Расширяется стихия украинской речи, украинского фольклора: фразеологические идиоматизмы украинского языка сказываются и в русском просторечии.

Не чета нынешним краснобайным балагурам, от которых, прости господи, такая нападает зевота, что хоть из хаты вон (I, 349).

Уж не чета какому-нибудь нынешнему балагуру, который *как начнет москаля везть*, да еще языком таким, будто ему три дня есть не давали, то хоть берись за шапку, да из хаты (I, 138).

Украинско-бытовые термины и выражения, придающие повествованию яркий местный колорит, выступают еще рельефнее при лаконическом сжатии рассказа, при освобождении его от литературно-книжных стандартов и от побочных ассоциативных привесок.

РЕДАКЦИЯ  
“ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСОК”

Чего не делала Пидорка, чтобы пособить горю: и *советовалась с знахарями*, и услужливыми старушками, ворочавшими языком столь же исправно как веретеном, и сама старалась ласками и просьбами *разогнать хандру его* – ничто не помогало. *Все средства были испытаны*, и заговаривали зло, и *выливали переполох*, и заваривали *соняшницу*. – Все понапрасну! (I, 362).

## ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

Чего ни делала Пидорка: и *советовалась с знахорами*, и *переполох выливали*, и *соняшницу заваривали* – ничто не помогало (I, 148–149).

Ввод новых украинско-бытовых деталей объясняется не только расширяющимся кругозором этнографических познаний Гоголя, но и все углублявшимся пониманием “народности” речи. Вместе с тем украинизмы характеристически связаны с образом рассказчика. В текст повести вносятся яркие этнографические краски украинского быта, украинской народной терминологии.

Вот и заварил Корж свадьбу, какой в тогдашние времена слышать не слыхано. Меду наварено столько, сколько душа желала, в водке хоть выкупайся. Посадили м о л о д ы х за стол, разрежали коровай, заиграли бандуры, цимбалы, сопилки, кобзы, и пошла потеха... (I, 360).

Поляку дали под нос дулю, да и заважили свадьбу: напекли *шишек*, нашили *рушников* и *хусток*, выкатили бочку *горелки*; посадили за стол молодых; разрежали коровай; *брякнули в бандуры, цимбалы, сопилки, кобзы* – и пошла потеха... (I, 147).

Во второй редакции Гоголь избегает установившихся тогда общих шаблонов народно-фольклорного стиля. Он заменяет их характеристическими народно-разговорными выражениями, приспособленными к образу рассказчика.

Вот и начали жить да поживать Петрусь с Пидоркою – как царь с царицею. Дом словно полная чаша; платье-то на них как ясные звезды; еда-то у них мед, да сало, да вареники (I, 361).

Начали жить Пидорка да Петрусь, словно пан с панею. Всего вдоволь, все блестит... (I, 148).

Стремясь обострить индивидуальную характерность и экспрессивность разговорной речи, Гоголь старается придать сказу непринужденно-бытовой характер, пытается освободиться от лексико-фразеологических и синтаксических шаблонов укрепившегося в русской литературе начала XIX в. метода воспроизведения устного слова. Он ищет новых индивидуально-экспрессивных красок в словаре, в синтаксических конструкциях, в принципах соединения разнородного словесного материала, в интонационных своеобразиях предложений, в приемах развертывания рассказа. Он широко пользуется разными видами эллипсиса, устраняя всякие логико-синтаксические и словарные излишества. Речевая сущность “народности” становится предметом напряженных стилистических исканий Гоголя.

Вы спросите: отчего же они *так бедно жили? Господи, боже мой! да такие ли тогда времена были*, чтобы роскошничать, когда они не могли удержаться в своих землянках. *Не слишком* бывало весело, когда *нагрянут беззаконные толпы ляхов*. А литва? а крымцы? а весь этот заморский сброд? Да еще лучше: бывало, свои, как нет поживы в неверной земле, навалят ватагами, да и обдирают своих же. *Уж прямо лихое было времячко!* (I, 350).

Вы спросите, *отчего они жили так? Бедность не бедность*; потому что тогда *козаковал почти всякой и набирал в чужих землях не мало добра*; а больше оттого, что *не зачем было заводиться порядочною хатою*. Каково народу тогда не шаталось по всем местам: крымцы, ляхи, литвинство! Бывало то, что и *свои наедут кучами* и обдирают своих же. *Всего бывало* (I, 139).

Сказ Фомы Григорьевича драматизируется. Он приобретает иногда свойства диалогической речи. Рассказчик обращается к своим слушателям, многого недоговаривает, ссылаясь на их личный опыт. Вместе с тем рассказчик обнару-

живает и свою близость к тому миру и быту, который он воспроизводит. Все это ведет к широкому использованию экспрессивных форм народной диалогической речи, не нашедших достаточного отражения в первой редакции повести.

Например: “Ну, если где парубок и девка живут близко один от другого... сами знаете, что выходит” (I, 141).

“Сказавши это, дал он ему легонькою рукою стусана в затылок, так что Петрусь, не взвядя земли, полетел стремглав. *Вот тебе и доцеловались! Взяла кручина наших голубков*” (I, 142).

В новой редакции повести Гоголь острее пользуется образами, сравнениями, профессиональными выражениями, профессиональной терминологией церковного диалекта, придавая им “дьячковскую”, народно-демократическую окраску и приспособляя их к общей разговорной экспрессивной фактуре речи. Но и тут Гоголь не злоупотребляет этой речевой струей, прибегая к ней всегда неожиданно и кстати.

Новое понимание речевого стиля персонажа, как реалистического выражения социального мировоззрения, сказывается в глубокой художественной оправданности церковных образов, сравнений, обозначений. Они органически сливаются с основными структурными элементами народного сказа и лишь усиливают его реалистическое правдоподобие и экспрессивную свежесть.

Вот пример из тех частей повести, которые включены во вторую ее редакцию и не имеют соответствий в первоначальном тексте.

“А тут и слух по селу, что к Коржу повадился ходить какой-то лях, обшитый золотом, с усами, с саблею, с шпорами, с карманами, бренчавшими *как звонок от мешечка, с которым пономарь наш, Тарас, отправляется каждый день по церкви*. Ну, известно, зачем ходят к отцу, когда у него водится чернобровая дочка” (I, 142).

Ср. также в первой редакции и во второй:

Тетка моего дедушки удивилась, когда увидела Петруся, с природы трезвого и воздержного, вступающего в шинок; но удивление ее превзошло меру, когда он потребовал в один раз полквартиры водки, чего самый горький пьяница вряд ли в состоянии был выпить (I, 355).

Тетка покойного деда немного изумилась, увидевши Петруся в шинке, да еще в такую пору, когда *добрый человек идет к заутрене, и выпучила на него глаза, как будто спросонья*, когда потребовал он *кухоль сивухи*, мало не с полведра (I, 143).

Вслед за Пушкиным Гоголь осознает сложные и богатые стилистические ресурсы “несобственно-прямой” (или “пережитой”) речи. В первой редакции повести, отражавшей влияние повествовательной манеры “карамзинизма”, “несобственно-прямая” речь почти не находила применения (ср. передачу слов Ивася). Теперь же Гоголь, вливая в повествовательный сказ или примешивая к нему формы драматического воспроизведения внутренней речи героя, придает стилю рассказа выразительный драматизм и субъектно экспрессивную подвижность. Рассказчик то говорит от себя, то драматически передает субъективные представления своих героев, облекая свой сказ экспрессией их внутренней речи. Например: “Оглянулся: Басаврюк! у! какая образина! Волосы – щетина, очи – как у вола!” (I, 143). Ср. в первоначальной редакции: “Он оглянулся и вздрогнул, увидев перед собою дьявольскую рожу Бисаврюка” (I, 355).

Или: “[Петрусь] то и дела, что смотрел, не становится ли тень от дерева длиннее, не румянится ли понизившееся солнышко, и что далее, тем нетерпели-

вей. *Экая долгота! видно, день божий потерял где-нибудь конец свой*” (I, 143). И далее – последовательно раскрывается ход внутренних представлений и переживаний героя. Повествование ведется Фомой Григорьевичем, но драматически, – как бы от лица самого героя. Однако эта драматизация – не полная. Она прерывается постоянным прямым или потенциальным переключением внутренней речи героя в стилистический план сказа. Две экспрессивных сферы речи пересекаются и временами сливаются – одна с другой, а временами уступают место одна другой: “Вот уже и солнца нет. Небо только краснеет на одной стороне. И оно уже тускнет. В поле становится холодней. *Примеркает, примеркает и – смерклось. Насилу!* С сердцем, только что не хотевшим выскочить из груди, собрался он в дорогу, и бережно спустился густым лесом в глубокий яр, называемый Медвежьим оврагом” (I, 143–144).

Ср. в первой редакции: “Но на беду его – день, как нарочно, был предлинный: *несносный жар усиливал тоску ожидания*, и веселые песни жнецов, одни только *нарушавшие тишину летнего дня*, были ему горше польни. Но вот уже солнышко закатилось. Рев и бляение коров и овец *послышались в отдалении...* Сердце в нем екнуло... Вооружившись кием и татарскою кривою саблею, отправился он в назначенное место” (I, 356).

Драматизация повествования, создаваемая широким использованием форм устной, разговорной речи, вводом диалогических сцен, еще более усиливается нередкими переключениями сказа на несобственно прямую речь. Воспроизведение событий и впечатлений с точки зрения их непосредственного восприятия и переживания персонажем, а не в форме объективно-авторской передачи, – не только усиливает драматизм изображения, но и обостряет представление того или иного процесса в его последовательном движении, в его динамике. Этот новый принцип изображения легко обнаруживается при сопоставлении таких отрезков:

#### ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

Увидел он означенные три пригорка; но цветов не нашел. Дикой бурьян, казалось, глушил все своею густотою. Но вот, при свете блеснувшей молнии, показалась Петро целая гряда цветов, все чудных, все невиданных, и между ними обыкновенные листки папоротника. С сомнением рассматривал он это зелье: *кажись, что бы тут невиданного!* Уже он начинал думать, что Бисаврюк затеял посмеяться над ним; уже начал проклинать свое легкоеверие – как вдруг заметил небольшую цветочную почку, будто движущуюся; чудесная почка начала мало-помалу развертываться: что-то вспыхнуло подобно звездочке, и яркий, как огонь, цветок развернулся пред изумленными очами его. Только что он протянул руку сорвать его, как увидел, что тысячи мохнатых рук также тянутся к цветку. Собравши все присутствие духа и зажмурия глаза, разом дернул он за стебель, и цветок остался в руках его (I, 356–357).

#### ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

*Темно, хоть в глаза выстрелили[...]* Вот и ровное место. Огляделся Петро: никогда еще не случилось ему заходить сюда. Тут остановился и Басаврюк. “Видишь ли ты, стоят перед тобою три пригорка. Много будет на них цветов разных; но, сохрани тебя нездешняя сила, вырвать хоть один. Только же зацветет папоротник, хватай его и не оглядывайся, что бы тебе позади ни чудилось”. Петро хотел было спросить... глядь – и нет уже его. Подошел к трем пригоркам; *где же цветы? Ничего не видать.* Дикий бурьян чернел кругом и глушил все своею густотою. Но вот блеснула на небе зарница, и перед ним показалась целая гряда цветов, все чудных, все невиданных; тут же и простые листья папоротника. Поусумнился Петро и раздумно стал перед ними, подпершись обеими руками в боки. “Что тут за невидальщина? десять раз на день, случается, видишь это зелье; какое ж тут диво? Не вздумала ли дьявольская рожа

посмеяться?” – Глядь – краснеет маленькая цветочная почка и, как будто живая, движется. В самом деле чудно! Двигается и становится все больше, больше и краснеет, как горячий уголь. Вспыхнула звездочка, что-то тихо затрещало, и цветок развернулся перед его очами, словно пламя, осветив и другие около себя. “Теперь пора!” подумал Петро и протянул руку. Смотрит, тянутся из-за него сотни мохнатых рук также к цветку, и позади его что-то перебегает с места на место. Зажмурив глаза, дернул он за стебель и цветок остался в его руках. Все утихло (I, 144).

Легко заметить, как сильно возрастает во второй редакции роль глагола. Глаголы конкретного, по большей части динамического, моторного значения выражают смену действий, их стремительное движение. Художественная действительность развертывается перед глазами слушателя, как живой, движущийся калейдоскоп.

Подвергается очень значительным стилистическим изменениям и строй диалогической речи в повести Гоголя. Реплики сжимаются. Речь говорящих становится эллиптической, прерывистой. Она освобождается от плена книжно-логической рассудочности и рассудительности. Она выражает непосредственно своим аффективным строем, междометным и отрывочным характером своих предложений волнения и чувства собеседников. Темп диалога соответствует эмоциональной атмосфере действия. Сообщение о действиях и движениях, сопровождающих диалог, теряет отпечаток традиционной книжности и также становится лаконичным и порывистым. Налет литературно-книжной речи снимается с драматического диалога. Излишняя детализация ремарок и рассуждения автора, проникнутые его иронией и риторическим пафосом по поводу развертывающихся событий, устраняются. Диалог приобретает драматическую стремительность и экспрессивную остроту. Достаточно сопоставить разговор Петруся с Басаврюком в двух редакциях повести:

#### ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

“Полно тебе горевать!” загремел кто-то позади его, и толстая жилистая рука расположилась на плече Петруся. Он оглянулся и вздрогнул, увидев перед собою дьявольскую рожу Басаврюка. “Знаю”, продолжал он, “о чем твое горе; тебе не достает вот чего”. Тут он с бесовскою улыбкою брякнул толстым кожаным кошельком, висевшим у него около пояса. *Петро изумился; перекрестившись и три раза плюнув, молвил:* “недаром тебя почитают за дьявола, когда ты знаешь, что еще на мыслях у человека”. – “Гм! земляк, это не штука, узнать, о чем думаешь; а вот штука – помочь тому,

#### ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

“Полно горевать тебе, козак!” загремело *что-то басом над ним*. Оглянулся: *Басаврюк! у! какая образина!* Волосы – *щетина, очи – как у вола!* “Знаю, чего не достает тебе: вот чего!” Тут брякнул он с бесовскою *усмешкою* кожаным, висевшим у него возле пояса, кошельком. Вздрогнул Петро. “Ге, ге, ге! да как горит!” заревел он, пересыпая на руку червонцы: “ге, ге, ге! да как звенит! А ведь и дела только одного потребую за целую гору таких цяцек”. – “Дьявол!” закричал Петро. “Давай его! на все готов!” Хлопнули по рукам. “Смотри, Петро, ты поспел как раз в пору: завтра Ивана Купала.

о чем думаешь”. – При сих словах Петро неподвижно уставил на него глаза свои. Часто видел он Бисаврюка, но тщательно избегал с ним всякой встречи; да и кому придет охота встретиться с дьяволом! При том в чертах Бисаврюка столько было недоброго, что он и без заклатья отца Афанасия, ни за что бы не поздоровался с ним; а теперь был готов обнять дьявола, как родного брата. Ведь иной раз навожде-ние бесовское так ошеломит тебя, что сам пресловутый сатана – прости господи согрешение – покажется ангелом. “От тебя одного потребуют”, сказал нечистый, отведя Петро в сторону. Несмотря на все присутствие духа, дрожь проняла насквозь Петруся, когда он услышал слова сии; ну, думает себе, и до души дело доходит. Пусть же берет меня хоть всего, а Пидорка будет моя. – “От тебя одного потребуют” – продолжал Бисаврюк – “одного только дела, для твоего же добра”. – Хоть десять дел давай, только скорее деньги. – “Постой, земляк, не спеши так. Завтра Иванов день; смотри же, ровно о полночи, еще до петухов, чтобы ты был у волчьей плотины; перейдя ее, увидишь ты за тремя пригорками, промеж терновника и бурьяна, много цветов: не рви их; но как только перед тобою зацветет папоротник, сорви его скорее, не бойся ничего и не оглядывайся назад. Смотри же, не прозевай! в эту ночь только и цветет папоротник”. Тут они ударили по рукам и был ли у них могоричь, или нет, об этом тетка моего деда ни слова не сказала. Только Петро как полумудрый возвратился домой; тысячи мыслей ворочались в его голове, словно мельничные колеса, и все около одной цели (I, 355–356).

Драматизация ведет не только к устранению форм косвенной речи и литературных описаний душевного состояния изображаемых лиц. Она связана с экспрессивным обогащением повествовательного стиля, с широким вводом народно-разговорных конструкций и фразеологических оборотов.

Правда, что добрые люди кивали головою, глядя на их житье, поговаривали даже, что недолго поживут они так, чужое добро не в корысть, особливо дьявольское. Об том уже и не сомневались, что он получил его чрез бесовские руки. Не ушло из виду и то, что в тот самый день, когда у Петра появились золотые мешки, Бисаврюк канул как в воду (I, 361).

Одну только эту ночь в году и цветет папоротник. Не прозевай! Я тебя буду ждать, о полночи, в Медвежьем овраге” (I, 143).

Однако же добрые люди качали слегка головами, глядя на житье их. “От чорта не будет добра”, поговаривали все в один голос. “Откуда, как не от искусителя люда православного, пришло к нему богатство? Где ему было взять такую кучу золота? Отчего, вдруг, в самый тот день, когда разбогател он, Басаврюк пропал, как в воду?” (I, 148).

Широкое использование несобственно прямой речи, усиливая и углубляя драматизм повествовательного изображения, в то же время содействует разговорной простоте синтаксиса. Сложные предложения первоначальной редакции повести дробятся на последовательные ряды динамических глагольных предложений, которые то отражают прямой ход авторского изложения, то представляют собою драматическое воспроизведение внутренней речи персонажа. Вместе с тем и самый стиль рассказчика во второй редакции становится синтаксически изобразительнее, драматичнее и психологически разнообразнее.

*Ведь в самом деле не прошло месяца, как Петро наш сделался совсем не тот, а что за причина была этому – никто не мог узнать. Только Пидорка начала примечать, что иногда по целым часам сидит он перед своими мешками и вздрагивает при малейшем шорохе, как будто боится, чтобы кто не пришел отнять или украсть их. А иногда вдруг среди речи остановится и час, другой, стоит словно убитый; все силится что-то вспомнить, и сердится, и бесится, что не может вспомнить. Так, что наконец, и веселость прежняя пропала. Бывало, ходит вокруг своей хаты пасмурный и угрюмый, как воробьиная ночь, с знакомыми хоть бы слово, и чуть где завидит человеческое лицо, так и удирает околицами да проселками (I, 361).*

*Ведь в самом деле, не прошло месяца, Петруся никто узнать не мог. Отчего, что с ним сделалось, бог знает. Сидит на одном месте, и хоть бы слово с кем. Все думает и как будто бы хочет что-то припомнить. Когда Пидорке удастся заставить его о чем-нибудь заговорить, как будто и забудется, и поведет речь, и развесятся даже; но ненароком, посмотрит на мешки – “постой, постой, позабыл!” кричит, и снова задумается, и снова силится про что-то вспомнить. Иной раз, когда долго сидит на одном месте, чудится ему, что вот-вот все сызнава приходит на ум... и опять все ушло. Кажется: сидит в шинке; несут ему водку; жжет его водка; противна ему водка. Кто-то подходит, бьет по плечу его... но далее все как будто туманом укрывается перед ним. Пот валится градом по лицу его, и он в изнеможении садится на свое место (I, 148).*

## 6

Стремительное движение стиля Гоголя в сторону экспрессивного многообразия живой разговорной народной речи сразу же замечается при сравнительном сопоставлении языка “Вечера накануне Ивана Купала” в обеих редакциях. Видна последовательная целеустремленность стилистических исправлений.

1. Книжно-литературная, отвлеченная лексика и фразеология, не вяжущаяся с образом народного рассказчика, или устраняется или заменяется синонимическими выражениями живой разговорной речи. Примеры очень многочисленны и необыкновенно разнообразны.

## ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

*имел удивительное искусство рассказывать (I, 349).*

*напевая заунывную песню, которой звуки, кажется, и теперь слышатся мне (I, 349).*

*собирались мы [...] около старого деда своего, по дряхлости уже более десяти лет не слезавшего с печи (I, 349).*

## ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

*умел чудно рассказывать (I, 138).*

*напевая песню, которая как будто теперь слышится мне (I, 138).*

*слушали деда, не слезавшего от старости, более пяти лет, с своей печки (I, 138).*

В селе *находилась* церковь *во имя* Трех Святителей (I, 351).

При церкви *находился* иерей, блаженной памяти отец Афанасий (I, 351).

станут считать за католика, за врага *христианской* церкви (I, 351).

полненькие щеки козачки *подобились маку самого нежного* розового цвета (I, 352).

сухая, согнутая в дугу старуха, с лицом *похожим, вот как две капли воды, на печеное яблоко, с седыми, длинными волосами*, еще более увеличившими ее безобразие (I, 357).

сундук глубже и глубже стал *погружаться* в землю (I, 358).

Он *обезумел* от страха и гнева (I, 358).

Безобразные *чудовища* (I, 358).

Тут только *начало проясняться* пред ним, как в тумане, его *ночное странствие*. Тут только вспомнил он, что искал какого-то чудного растения, что открыл богатый клад; вспомнил, как ему было страшно одному ночью. Но каким образом достал он клад, какою ценою пришлось ему это сокровище – сколько ни ломал головы своей, никак не мог понять. – Да и до того ли, когда перед глазами такая несметная куча денег? (I, 359).

Тетка моего деда с *восторгом* *рассказывала* [...] (I, 360).

С *почтенною свидетельницею, сообщившею* моему деду все *сии подробно*, случилось одно *забавное происшествие*... (I, 361).

*появился* снова Бисаврюк (I, 365).

Один раз все старейшины села собрались в шинок и *чинно* беседовали за *дубовым* столом (I, 365).

*Беседа* шла долго, *приправляемая, как водится, шутками* и диковинными рассказами (I, 365).

*Честные председатели пирушки* скорей за шапки (I, 365).

В селе *была* церковь, *чуть ли еще, как вспомню*, не святого Пантелея (I, 140).

*Жил* тогда при ней иерей, блаженной памяти отец Афанасий (I, 140)

станет считать за католика, врага *Христовой* церкви (I, 140).

полненькие щеки козачки *были свежи и ярки*, как мак самого тонкого розового цвета (I, 141).

старуха с лицом сморщившимся как печеное яблоко, *вся согнутая в дугу* (I, 145).

сундук стал *уходить* в землю (I, 145).

*Остолбенел* Петро (I, 146).

Безобразные *чудища* (I, 146).

*Тут только, будто сквозь сон, вспомнил он, что искал* какого-то *клада*, что было ему одному страшно в лесу... Но за какую цену, как достался он, этого никаким образом не мог понять (I, 146).

Тетка моего деда, *бывало, расскажет – люли только!* (I, 147).

С *теткой покойного деда, которая сама была на этой свадьбе*, случилась *забавная история*... (I, 147–148).

*показался* снова Басаврюк (I, 151).

Раз старшины села собрались в шинок и, как говорится, беседовали *по чинам* за столом (I, 151).

*Калякали о сем и о том, было и про диковинки* разные, и про чуда (I, 151).

Честные старшины за шапки (I, 151).



Чтобы не попасться в соблазн лукавому, они бросили свои землянки (I, 365).

Того же году все побросали землянки свои (I, 151).

2. Не менее показательны примеры простого устранения, изъятия книжных слов и выражений:

*История Петруся слишком запамтовалась у всех* (I, 365).

(исключено)

всякого проберет страх, особливо когда он нахмурит... (I, 351).

всякого проберет страх, когда нахмурит он, бывало... (I, 140).

*Очнувшись от своего беспамтства* (I, 353).

очнувшись (I, 142).

Говорите же, что люди злоречивы (I, 361).

Говорите же, что люди *выдумывают!* (I, 148).

Интересны различия в формах словообразования:

*разгульствовал* (I, 351)

*разгульничал* (I, 140).

3. Устранение книжных слов сопровождается изменением их словесного окружения. Семантически однотипные, нередко тавтологические фразы, стандартно-литературные фразеологические обороты замещаются более экспрессивными, лаконичными и динамическими разговорными выражениями. Само собою разумеется, что в связи с этими фразеологическими изменениями происходят соответствующие изменения и в синтаксическом течении речи. Например:

Бывало час, два стоишь перед ним, глаз не сводишь, вот словно прирос к одному месту: *так были занимательны его речи* (I, 349).

Бывало, поведет речь – *целый день не подвинулся бы с места*, и все бы слушал (I, 138).

И тут-то нужно было видеть, с каким вниманием слушали мы дивные речи: про старинные, дышавшие разгульем годы, про гетманщину, про буйные наезды запорожцев, про тиранские мучительства ляхов, про удалые подвиги Подковы, Полтора-Кожуха и Сагайдачного. *Но нам более всего нравились повести, имевшие основанием какое-нибудь старинное, сверхъестественное предание* (I, 349).

*Но ни дивные речи про давнюю старину, про наезды запорожцев, про ляхов, про молодецкие дела Подковы, Полтора-Кожуха и Сагайдачного не занимали нас так, как рассказы про какое-нибудь старинное чудное дело, от которого всегда дрожь проходила по телу и волосы ерошились на голове* (I, 138).

4. Отвлеченно-книжное обозначение чувства, впечатления заменяется серией конкретно-бытовых образов, рядом живых выразительных картин:

И тут-то нужно было видеть, с каким вниманием слушали мы [...] (I, 349).

Дрожь проходила по телу и волосы ерошились на голове. Иной раз страх, бывало, такой заберет от них, что все с вечера показывается бог знает каким чудищем. Случится, ночью выйдешь куда-нибудь из хаты, вот так и думаешь, что на постели твоей ужался спать выходец с

того света. И, чтобы мне не довелось рассказывать этого в другой раз, если не принимал часто издали собственную положенную в головах свитку за свернувшегося дьявола (I, 138).

Стиль повествования во второй редакции повести дополняется яркими, наглядными, реалистическими деталями, от которых изображаемые картины получают выпуклость и конкретность. Например:

Червонцы и дорогие камни грудами навалены были под тем самым местом, где они стояли... (I, 358).

Червонцы, дорогие камни, в сундуках, в котлах, грудами были навалены под тем самым местом, где они стояли (I, 146).

Литературно-книжное описание превращается в живой, динамический образ с конкретными деталями, подобранными в гармоническом соответствии с восприятием рассказчика или героев его повести. Элементы разговорного синтаксиса, разговорно-бытовая окраска отдельных предложений, порядок слов, ритмическое движение сказа, субъективно-оценочные оттенки в лексике – все это окружает динамически раскрывающийся образ тонкой и сложной экспрессивной атмосферой.

Оглянувшись, увидел он Бисаврюка, неподвижно и немо сидевшего на заросшем пне, словно мертвеца; только одною рукою показал он ему место подле себя. Напрасно спрашивал Петро, что ему должно делать? долго ли ждать еще? Хоть бы одно слово в ответ: сидит, да молчит, устремив страшные глаза свои на что-то (I, 357).

На пне показался сидящим Бисаврюк, весь синий, как мертвец. Хоть бы пошевелился одним пальцем. Очи недвижно уставлены на что-то, видимое ему одному только; рот в половину разинут, и ни ответа. Вокруг не шелухнет. Ух, страшно!.. (I, 144).

5. Во второй редакции широко применяется новый метод активного, драматического раскрытия действия. Изображение становится расчлененнее и динамичнее. Возникает более сложная психологическая перспектива. Душевные переживания действующих лиц передаются в их движении, в их последовательных нарастаниях и спадах. Для этого используются разнообразные приемы и конструкции экспрессивного синтаксиса. Вместе с тем, самый принцип словесного раскрытия действий и состояний меняется. Вместо общих выражений выстраиваются все нарастающие ряды детализованных обозначений, семантически однородных и последовательно раскрывающих развитие действия или состояния. Перед читателем разворачивается процесс в его течении или ряд сменяющих одна другую сцен и картин. Таким образом, углубляется драматизм изображения:

Вот уже и на тепло понесло, и снега начали таять, и щука хвостом лед расколотила – а Петро наш все чем далее, тем суровее. Одичал так, что на него смотреть сделалось страшно и все попрежнему сидит над мешками, да думает, да

Наконец, снега стали таять, и щука хвостом лед расколотила, а Петро все так же, и чем далее, тем еще суровее. Как будто прикованный, сидит по середине хаты, поставив себе в ноги мешки свои. Одичал; оброс волосами; стал страшен;

боится. — Бедной Пидорке жизнь не в жизнь стала; изныла, иссохла, словно щепка, на свет божий не глядит. Сначала было страх ее пробирал — да чего не сделает привычка? *Свыклась, бедняжка, с невзгодой, как с родною сестрою.* Одно только ей горько было, что Петро сначала хоть нищей братии уделял из своих мешков, теперь же ни копейки ни на церковь, ни жене своей, так что впоследствии ей даже ходить не в чем было. Бедность в хате такая, какой у последнего бобыля не бывает. Петро дрожит, вынимая копейку, всю ночь не спит напролет: залает ли бровко, заскряпит ли что, зашелестит ли какая птица на крыше — уже он схватывается и обшаривает закоулки всей хаты, после чего ни с места от своих мешков. Люди дивовались, дивовались, да и перестали дивиться. Уже советовали Пидорке бросить своего мужа... Но ничто не могло убедить ее; нет, думает себе, он для меня погубил, может быть, свою душу, а я его оставлю, оставлю покинутого всем светом — и целый день проставляла перед иконою, да молилась о спасении души Петра (I, 362–363).

и все думает об одном, все силится припомнить что-то, и сердится, и злится, что не может вспомнить. Часто дико подымется со своего места, поводит руками, вперяет во что-то глаза свои, как будто хочет уловить его; губы шевелятся, будто хотят произнести какое-то давно забытое слово — и неподвижно останавливаются... Бешенство овладевает им, как полуумный, грызет и кусает себе руки и в досаде рвет клоками волоса, покамест, утихнув, не упадет, будто в забытие, и после снова принимается припоминать, *и снова бешенство, и снова мука... Что это за напасть божия?* Жизнь не в жизнь стала Пидорке. Страшно ей было оставаться сперва одной в хате; *да после свыклась, бедняжка, с своим горем.* Но прежней Пидорки уже узнать нельзя было. Ни румянца, ни усмешки: изныла, исчахла, выплакались ясные очи (I, 149).

В сущности, Гоголь для издания повести в составе “Вечеров” создал новый текст этого отрывка.

С изменением лексико-фразеологического строя было тесно связано и изменение синтаксической структуры повествования:

Как вот заметил он в ногах у себя четыре туго набитые мешка. — Глянь в них — чистое золото! (I, 359).

Потянувшись немного, услышал он, что в ногахбрякнуло. Смотрит: два мешка с золотом (I, 146).

Очень интересны экспрессивные замены в кругу синтаксико-фразеологических конструкций, а также приставочных глаголов:

вот одному вздумалось окатить ее сзади водкою (I, 361).

Вот, одного дернул лукавый окатить ее сзади водкою (I, 148).

бедная тетка испугавшись давай сбрасывать с себя при всех платье... (I, 361).

бедная тетка, перепугавшись, давай сбрасывать с себя, при всех, платье (I, 148).

6. Заменяя книжные фразы разговорно-повествовательными, Гоголь искал новых средств образной выразительности. Принцип метафорического одушевления играл здесь основную роль. Например:

перед слабо-мелькающим каганцем (I, 349).  
Ср.

Каганец, дрожа и вспыхивая, как бы пугаясь чего, светил нам в хате (I, 138).

Но вот, при свете блеснувшей молнии [...] (I, 356).

Но вот блеснула на небе зарница (I, 144).

Гоголь исключает даже выразительные, острые образы, если они носят резкую печать книжности и не гармонируют с экспрессией устно-народной речи. Особенно значительны сокращения и изменения там, где эти образы были вставлены в вялые книжно-риторические конструкции.

Что ж теперь сказать о Петрусе, которого сердце было словно сухой хворост, вспыхивающий от одной неосторожно оброненной искры? нужно ли говорить, что и Пидорка была не прочь от красивого парубка? (I, 353).

Ну, если где парубок и девка живут близко один от другого... сами знаете, что выходит. Бывало, ни свет, ни заря, подковы красных сапогов и приметны на том месте, где раздобаривала Пидорка с своим Петрусем (I, 141).

Гоголь заменяет также каламбурно употребленные официально-деловые, канцелярские выражения разговорно-фамильярными:

Проговорил Бисаврюк, скрепив свое прошение таким словцом, от которого бы добрый человек и уши заткнул (I, 357).

Проговорил Басаврюк, приправив таким словцом, что добрый человек и уши бы заткнул (I, 145).

Вполне естественно, что налет литературной книжности или официально-деловой речи в первой редакции повести был замечен и на диалогических частях художественного текста. Гоголь старается устранить этот налет. Например:

[...] Смотри же, Петро! я тебе еще раз говорю: ты должен, во что бы то ни стало, исполнять ее приказания, не то пропал ты навеки (I, 357).

Гляди, Петро, станет перед тобою сейчас красавица: делай все, что ни прикажет, не то пропал навеки! (I, 145).

## 7

Замена одних слов другими, а также присоединение новых членов предложения, распространение изложения очень часто вызывались стремлением Гоголя к конкретному, выразительному, насыщенному жизненными красками и подробностями, образно-экспрессивному устному повествованию. Общее, неясное, отвлеченно-банальное – в силу его литературной привычности – или устранялось или переделывалось. Так же, как и Пушкин, Гоголь добивается реалистической свежести и смелости выражений, при способляя их к характеристическому облику рассказчика и стараясь придать движению речи разнообразие экспрессивных оттенков. Новые принципы повествовательной стилистики, направленные на сгущение устно-бытовой экспрессии и на ее гармоническое, реалистическое соотношение с раскрывающимся типическим обликом народного сказителя и с героями его рассказа, требовали решительной переработки первоначального стиля:

Родная тетка моего деда [...] говорила, что ни за какие благополучия в мире не согласилась бы принять от него подарков; но что прикажешь делать? не взять – беда, всякого проберет страх, особливо когда он нахмурит свои густые, толщиною в палец, брови; а возьмешь –

Родная тетка моего деда [...] говорила, что ни за какие благополучия в свете не согласилась бы принять от него подарков. Опять, как же и не взять: всякого проберет страх, когда нахмурит он, бывало, свои щетинистые брови и пустит исподлобья такой взгляд, что, кажется,

так на следующую ночь как раз и тащится домовый... (I, 351).

*унес бы ноги бог знает куда; а возьмешь – так на другую же ночь и тащится в гости какой-нибудь приятель из болота, с рогами на голове (I, 140).*

Гоголь находит новые принципы экспрессивного напряжения и экспрессивного расцветивания сказа. Они состоят в выборе народно-характеристических слов и образов, в экспрессивном соответствии словесной ткани рассказа образу повествователя, в ярко выраженной субъективной окраске речи, в последовательном раскрытии хода событий – с точки зрения непосредственного восприятия самого изображаемого лица, в реалистической детализации изображения. Вот иллюстрация:

#### ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

Слово: золото придало Петро рвення и сил. Раз, другой, третий кокнул заступом, как и зазвучало что-то твердое, и глаза его ясно начинали различать *большой железный сундук*. Уже он хотел достать его рукою, как сундук глубже и глубже стал *погружаться* в землю; и позади его послышалось шипение, походившее на хохот, выплывавшее из беззубого, ведьмовского рта (I, 358).

#### ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ТЕКСТ

Петро, *поплевав в руки, схватил заступ, надавил ногою и выворотил землю, в другой, в третий, еще раз... что-то твердое!.. Заступ звенит и нейдет далее*. Тут глаза его ясно начали различать *небольшой, окованный железом, сундук*. Уже хотел он *было* достать его рукою, *но сундук стал уходить в землю, и все, чем далее, глубже, глубже; а позади его слышался хохот, более схожий с змеиным шипеньем* (I, 145).

Отбрасывая и исключая литературно-книжные образы, Гоголь стремится сделать образный строй повествования индивидуально-характеристическим, экспрессивным и народным. Вот примеры стилистического переоформления образов:

Но напрасно думал он потопить свое горе: водка превращалась, казалось, в *паллящий огонь* и жалила его язык, словно *крапива* (I, 355).

Только напрасно думал бедняжка залить свое горе. *Водка щипала его за язык, словно крапива, и казалась ему горше полыни* (I, 143).

Тенденция к обострению метафор, сравнений, к индивидуализации образного строя речи ограничивается и регулируется строгими закономерностями экспрессивной композиции народно-бытового сказа, его стилистическими и характеристическими свойствами.

Ее волосы *темно-темно русые* (I, 352).

Волосы ее, *черные, как крылья ворона, и мягкие, как молодой лен* (I, 141).

Образы берутся из деревенского быта. Они вбирают в себя народно-поэтические эпитеты и фразеологические обороты. Они выражают живое, экспрессивное отношение рассказчика к близкому для него кругу представлений:

#### ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

С *каким нетерпением выжидал он вожделенного вечера!* Целый божий день то и дела, что поглядывал, не начинает ли

#### ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

Я думаю, *куры так не дожидаются той поры, когда баба вынесет им хлебных зерен, как дожидался Петрусь ве-*

темнеть, не думает ли солнце прилечь на водные пуховики свои (I, 356).

чере. То и дело, что смотрел, не становится ли тень от дерева длиннее, не румянится ли понизившееся солнышко, и что далее, тем нетерпеливей (I, 143).

Одушевление природы – один из тех приемов метафоризации, которые кажутся Гоголю наиболее отвечающими народно-поэтическому стилю изображения. Во второй редакции повести Гоголь гораздо свободнее и шире пользуется этим приемом. Он вводит новые народно-поэтические образы и пользуется ими даже для передачи душевного состояния своих героев. Например, в первоначальной редакции было: “Но вот послышался свист, от которого у Петра захолонуло внутри” (I, 357). В окончательной редакции: “Но вот послышался свист, от которого захолонуло у Петра внутри, и почудилось ему, будто трава зашумела, цветы начали между собою разговаривать голосом тоненьким, будто серебряные колокольчики; деревья загремели сыпучею бранью” (I, 144–145).

Словесные образы становятся острее, семантически выдержаннее – и вместе с тем поэтичнее.

Цветок, к величайшему его удивлению, не прямо упал на землю, но, долго колебаясь в воздухе, – тихо спустился и так далеко, что едва только видна была звездочка, величиною в маковое зерно (I, 357–358).

Цветок не упал прямо, но долго казался огненным шариком посреди мрака и, словно лодка, плавал по воздуху; наконец, потихоньку начал спускаться ниже и упал так далеко, что едва приметна была звездочка, не больше макового зерна (I, 145).

Примерами осложнения и усиления образно-выразительных средств стиля могут служить и такие гоголевские переделки текста повести:

Синевае пламя показалось из земли и осветило всю ее внутренность, и все, что было под землею, стало видимо, вот как на ладоне (I, 358).

Синее пламя выхватило из земли; середина ее вся осветилась и стала как будто из хрусталя вылита; и все, что ни было под землею, сделалось видимо, как на ладоне (I, 146).

Громовой голос Бисаврюка [...] поразило его, словно пулю (I, 358).

[...] Грянул Басаврюк и словно пулю посадил ему в спину (I, 146).

В пределах самой разговорной речи Гоголь ищет более точных, выразительных, острых и образных слов для передачи того или иного смысла. Эту работу Гоголя легко наблюдать при сопоставлении таких синонимических и во всяком случае заменяющих друг друга словесных рядов:

красавицу, какой, думаю, вряд ли кому-нибудь из вас удалось видывать (I, 352).

красавица, какую, я думаю, вряд ли доставалось вам видывать (I, 141).

Но в то самое время откуда ни возьмись пятилетний брат Пидоркин – Ивась, которого без памяти любил он, и уцепясь ему за шею, давай молить со слезами: “тату, тату! не бей Петруся!” (I, 353).

как, откуда ни возьмись, шестилетний брат Пидоркин, Ивась, прибежал и в испуге схватил ручонками его за ноги, закричав: “тятя! тятя! не бей Петруся!” (I, 142).

В тот самый день, когда Петра взяла нелегкая (I, 365).

В тот самый день, когда лукавый припрятал к себе Петруся (I, 151).

Общеупотребительные, терминологические, часто отвлеченные, мало конкретные обозначения предметов и действий заменяются просторечными и в то же время конкретно-изобразительными словами синонимического характера:

мать моя *пряла* [...] *качая одной ногою люльку* (I, 349).

*сидела она перед гребнем, выводя рукою длинную нитку, колыша ногою люльку* (I, 138).

В качестве примеров замены разговорно-литературных выражений более характерными и выразительными или более точными синонимами народной речи могут служить такие стилистические преобразования текста "Вечера накануне Ивана Купала":

*Шутка ли отрезать голову человеку, да еще и безвинному младенцу!* (I, 358).

*Малость, отрезать ни за что, ни про что человеку голову, да еще и безвинному ребенку!* (I, 146).

синеватое пламя *показалось* из земли и осветило всю ее внутренность (I, 358).

синея пламя *выхватилось* из земли; середина ее вся осветилась (I, 146).

*Адский хохот раздался вокруг него* (I, 358).

*Дьявольский хохот загредел со всех сторон* (I, 146).

*Заиграли бандуры, цимбалы, сопилки, кобзы* (I, 360).

*Брякнули в бандуры, цимбалы, сопилки, кобзы* (I, 147).

Любопытны исправления фразеологических обмолвок и погрешностей в воспроизведении разговорной речи:

рассыпались перед ними мелким бесом и *точили лясы на колесах* (I, 360).

рассыпались перед ними мелким бесом и *подпускали турусы* (I, 147).

Исключаются тавтологические выражения, семантически невесомые или излишние слова, эпитеты, распространения:

Не чета нынешним *краснобайным балагурам* (I, 349).

Уж не чета *какому-нибудь нынешнему балагуру* (I, 138).

Характерно лаконическое обобщение сравнения:

ералаш *такой поднялся, как на первый день ярмонки* (I, 361).

ералаш *поднялся, как на ярмарке* (I, 148).

Устранялись также метафорически противоречивые распространения:

молодицы с *корабликом на голове, которого верх был весь сделан из сутозолотой парчи и казался словно выкованным из золота, на затылке с вырезом...* (I, 360).

молодицы, с *корабликом на голове, которого верх сделан был весь из сутозолотой парчи, с небольшим вырезом на затылке* (I, 147).

Вот еще пример замены банальных фраз и образов свежими и индивидуальными:

деревья *закутало* пушистою шубою (I, 362).

и ветви *дерев убралась* инеем, будто заячьим мехом (I, 149).

Освобождение сказа от отвлеченной книжной лексики и фразеологии было тесно связано с обогащением его бытовыми словами и выражениями, с расширением реалистического, жизненно-конкретного лексического фонда. Понятно, что и синтаксический строй книжного повествования, нередко сложный и почти всегда логизованный с помощью служебных слов и частиц, подвергался при этом существенным изменениям. Отдельные звенья речи начинали примыкать друг к другу по принципу случайной или индивидуальной ассоциативной связи; прямое течение сказа прерывалось вводными предложениями. Возрастал глагольный динамизм повествования. Сложные синтаксические целые дробились на части, которые выделялись в самостоятельные синтаксические единицы. Увеличивалось количество экспрессивно окрашенных союзов, частиц и наречий, вытеснявших интеллектуальные книжные формы. Однородные синтагмы непосредственно следовали друг за другом. Порядок их сцеплений становился прозрачнее и стройнее.

*Живо помню, как, бывало, в зимние долгие вечера, когда мать моя пряла перед слабо-мелькающим каганцем, качая одной ногою люльку и напевая заунывную песню, которой звуки, кажется, и теперь слышатся мне, собирались мы, ребяташки, около старого деда своего, по дряхлости уже более десяти лет не слезавшего с печи (I, 349).*

*Очнувшись от своего беспамятства, первым делом его было снять со стены дедовскую нагайку, а вторым покропить ею спину бедного Петруся. – Но в то самое время откуда ни возьмись пятилетний брат Пидоркин – Ивась, которого без памяти любил он, и уцепясь ему за шею, давай молить со слезами (I, 353).*

Впечатление безыскусственной устно-бытовой речи с ее разнообразием интонаций, с резкими, глубокими переливами экспрессии усиливается вводом эмоциональных выражений – междометных, восклицательных предложений яркой модальной окраски:

*Дед мой имел удивительное искусство рассказывать (I, 349).*

*Как теперь помню – покойная старуха, мать моя, была еще жива – как в долгий зимний вечер, когда на дворе трещал мороз и замуровывал наглухо узенькое стекло нашей хаты, сидела она перед гребнем, выводя рукою длинную нитку, колыша ногою люльку и напевая песню, которая как будто теперь слышится мне. Каганец, дрожа и вспыхивая, как бы пугаясь чего, светил нам в хате. Веретено жужжало; а мы все, дети, собравшись в кучку, слушали деда, не слезавшего от старости, более пяти лет, с своей печки (I, 138).*

*Очнувшись, снял он со стены дедовскую нагайку и уже хотел было покропить ею спину бедного Петра, как, откуда ни возьмись, шестилетний брат Пидоркин, Ивась, прибежал и в испуге схватил ручонками его за ноги, закричав: “Тятя, тятя, не бей Петруся” (I, 142).*

*Дед мой (царство ему небесное! чтоб ему на том свете елись одни только буханцы пшеничные, да маковки в меду) умел чудно рассказывать (I, 138).*

Приемы экспрессивного включения в ткань повествования разного рода модальных выражений разговорной речи можно наблюдать и при сопоставлении таких отрезков двух редакций:



Один раз все старейшины села собрались в шинок и чинно беседовали за дубовым столом, на котором, кроме разного рода фляжек, на диво возвышался огромный жареный баран (I, 365).

Живые разговорные экспрессивно-модальные выражения во второй редакции повести вытесняют устойчивые стандарты общего литературного языка:

*Несколько лет прошло. Село наше стоит теперь на том самом месте, где творилась чертовщина, и, кажись, все спокойно [...]* (I, 366).

Раз старшины села собрались в шинок и, как говорится, беседовали по чинам за столом, посередине которого поставлен был, грех сказать, чтобы малый, жареный баран (I, 151).

*Да чего! Вот теперь на этом самом месте, где стоит село наше, кажись, все спокойно [...]* (I, 151).

Изменения в синтаксическом построении разных типов предложений, связанных с разговорно-народной речью, в их модальной окраске, в тонких оттенках экспрессии ярко выступают при сопоставлении таких отрывков текста первой и второй редакции “Вечера накануне Ивана Купала”:

*Довольно, когда даже сам старый Корж не утерпел, глядя на молодых, чтоб не тряхнуть стариной [...] Чего не выдумает молодежь навеселе? как начнут, бывало, наряжаться в хари: – господи, боже ты мой! Ведь на человека не похожи. – Не стать нынешних переодеваний, что бывают на свадьбах наших! только что корчат цыганов да москалей. Нет, вот, бывало, один оденется жидом, а другой чертом, да пустятся между собой в раздобары, а после в драку – что за умора? надорвешься со смеху! Иные пооденутся в турецкие и татарские платья: все горит на них как жар... А как начнут дуреть да строить шутки – ну! тогда хоть святых выноси (I, 360–361).*

Сам Корж не утерпел, глядя на молодых, чтобы не тряхнуть стариною [...] Чего не выдумают навеселе? Начнут, бывало, наряжаться в хари – боже ты мой, на человека не похожи! Уж не нынешних переодеваний, что бывают на свадьбах наших. Что теперь? – только что корчат цыганов да москалей. Нет, вот, бывало, один оденется жидом, а другой чертом, начнут сперва целоваться, а после ухватятся за чубы... Бог с вами! смех нападет такой, что за живот хватаешься. Пооденутся в турецкие и татарские платья: все горит на них, как жар... А как начнут дуреть да строить шутики... ну, тогда хоть святых выноси (I, 147).

Гоголь понял, что книжный язык не располагает такой богатой и красочной гаммой эмоционально-модальных типов высказываний и предложений, как живая разговорная речь. Перерабатывая язык первой редакции повести “Вечер накануне Ивана Купала”, Гоголь обнаружил тонкое понимание различий между формами книжного и разговорного синтаксиса. С помощью эмоционально-вводных оборотов, эллиптически-экспрессивных выражений, модальных слов и частиц, изменений в порядке слов, с помощью экспрессивно-интонационных модуляций сообщающей речи Гоголь придает повествованию необыкновенную сложность и разговорное разнообразие модально-интонационных варьаций в структуре предложений.

*Лет более нежели за сто перед сим, еще за малолетство Богдана, село наше, говорил дед мой, не похоже было на нынешний самый негодный хутор: две, три*

*Лет – куды! более чем за сто, говорил покойник дед мой, нашего села и не узнал бы никто: хутор, самый бедный хутор! Избенок десять, не обмазанных, не*

хаты, необмазанные, неукрытые, торчали среди необозримой пустыни; о существовании же прочих догадывались только по дыму, выходявшему из земли. – Наши предки не слишком роскошничали и жили большею частью в землянках, в которые свет проходит в одни только двери, а сырость во все стены (I, 350).

укрытых, торчало *то сям, то там, посереды поля. Ни плетня, ни сарая порядочного, где бы поставить скотину или воз. Это ж еще богачи так жили; а посмотрели бы на нашу братью, на голь: вырытая в земле яма – вот вам и хата! Только по дыму и можно было узнать, что живет там человек божий* (I, 139).

Экспрессивно-модальная драматизация речи иногда проявляется теперь и в непосредственном воспроизведении “внутреннего диалога” или непроизвольных волеизъявлений, выкриков.

[...] не успел еще два раза достать дна и поставить ее перед собою, как видит, что чарка кланяется ему в пояс, он от нее; давай креститься [...] (I, 366).

[...] не успел еще два раза достать дна, как видит, что чарка кланяется ему в пояс. *Чорт с тобою!* давай креститься (I, 151).

При такой диалогизации сказа резко преобразуется экспрессивно-модальное строение речи, обнаруживающееся в быстрой смене и в разнообразии устно-разговорных конструкций, а иногда в их драматическом слове.

А тут с достойною половиною его тоже диво: только что она начала замешивать тесто в огромной диже, как вдруг дижа выпругнула и подбоченившись важно пустилась в присядку по всей хате... Да, смейтесь, смейтесь, сколько себе хотите, только тогда не до смеху было нашим дедам (I, 366).

А тут с половиною его тоже диво: только что начала она замешивать тесто в огромной диже, вдруг дижа выпругнула. *“Стой, стой!” куды!* подбоченившись важно, пустилась в присядку по всей хате... Смейтесь; однако ж не до смеха было нашим дедам (I, 151).

Очень разнообразны и требуют специального изучения синонимические замены, сжатия и изменения разных типов разговорных предложений с целью усиления экспрессивного колорита. Любопытны также преобразования порядка слов. Например:

*Но что прикажешь делать? не взять – беда, всякого проберет страх* (I, 351).

*Опять, как же и не взять: всякого проберет страх* (I, 140).

*Бог с ними со всеми этими подарками. Рады были отвязаться от них, но не тут-то было: бросят в воду, глядь – чертовский перстень или монисто и плывут поверх воды, да прямо к тебе в руки* (I, 351).

*Бог с ними тогда, с этими подарками! Но вот беда – и отвязаться нельзя: бросишь в воду – плывет чертовский перстень или монисто поверх воды, и к тебе же в руки* (I, 140).

*Куды вам! насилу ноги унес [...] “Чем тебе мешаться в чужие дела, знай-ка лучше свое, а не то будь я такой же как ты бородатый козел, если твоя речистая глотка не будет заколочена горячею кутею”* (I, 351).

*Куды! насилу ноги унес [...] “Знай лучше свое дело, чем мешаться в чужие, если не хочешь, чтобы козлиное горло твое было залеплено горячею кутею”* (I, 140).

*Что станешь делать с окаянным?* (I, 351).

*Что делать с окаянным?* (I, 140).

Она была тогда одета в татарское широкое платьё (I, 361).

Была она одета тогда в татарское широкое платьё (I, 148).

Синтаксический строй разговорно-повествовательной речи иногда тесно связан с ее лексическим составом, нередко он даже зависит от способа лексико-фразеологического раскрытия темы.

Гоголь старается освободить стиль от ненужных, резких и “грубых” выражений и характеристик. Он стремится экспрессивную выразительность и стилистическую целесообразность деталей согласовать со словесной композицией целого:

Зарычал он (Бисаврюк) [...] бычачьим голосом (I, 351).

Загрел он ему в ответ (I, 140).

Чем тебе мешаться в чужие дела, знай-ка лучше свое, а не то будь я такой же как ты бородатый козел, если твоя речистая глотка не будет заколочена горячею кутею (I, 351).

Знай лучше свое дело, чем мешаться в чужие, если не хочешь, чтобы козлиное горло твое было залеплено горячею кутею (I, 140).

Любопытна в этом примере замена вульгарного и вместе с тем семантически несогласованного, небрежного выражения “глотка [...] заколочена горячею кутею” – более точным, менее грубым, но не менее характеристическим и разговорным – с оттенком украинизма: “горло твое [...] залеплено горячею кутею”.

В отдельных случаях, особенно в речи действующих лиц, Гоголь вводит украинизмы, если они осложняли и углубляли экспрессивную характерность высказывания, синтаксической конструкции:

Послушай, батюшка! (Бисаврюк – к иерею) (I, 351).

Слушай, паноче! (I, 140).

Когда он потребовал в один раз полкварти водки (I, 355).

Когда потребовал он кухоль сивухи, мало не с полведра (I, 143).

Стремление к динамизму глагольного изображения обнаруживается в изменении синтаксических конструкций (например, в преобразовании причастных и деепричастных оборотов в глагольные предложения), в заменах одних глаголов другими, в исключении глаголов состояния, а также в сжатии и сокращении нехарактеристических определительных членов предложений.

Разделяя суковатыми палками терновник, добрались они до хаты ветхой и низкой, стоявшей, как говорят в сказках, на курьих ножках (I, 357).

Тут разделил он суковатую палкою куст терноника, и перед ним показалась избушка, как говорится, на курьих ножках (I, 145).

Нужно было слушать ведьму, прикавашую ему подбросить цветок вверх, отойдя на небольшое расстояние (I, 357).

“Бросай!” сказала она, отдавая цветок ему. Петро подбросил, и, что за чудо? цветок не упал прямо [...] (I, 145).

Гоголь теперь тщательнее подбирает глаголы, видя в них не менее выразительное средство характеристического изображения, чем в определениях-эпитетах.

Лицо Бисаврюка вдруг оживилось, глаза засверкали... "А!" *пробормотал* он сквозь зубы: "старая ведьма воротилась на бешеной кочерге своей" (I, 357).

Большая черная собака выбежала навстречу и с визгом, оборотившись в кошку, *бросилась [...] им в глаза* (I, 357).

С другой стороны, Гоголь оценил экспрессивную выразительность лаконических предложений движения или стремительного возникновения с опущением глагола:

Кошла пропала, как в воду канула, и на место ее явилась сухая, согнутая в дугу старуха (I, 357).

Лицо Басаврюка вдруг ожило; очи *сверкнули*. "Насилу воротилась, яга!" *проворчал* он сквозь зубы (I, 145).

Большая черная собака выбежала навстречу и с визгом, оборотившись в кошку, *кинулась в глаза им* (I, 145).

Глядь, *вместо кошки, старуха* (I, 145).

## 9

Общий характер переделок, принципы сокращения текста, мотивы изъятия тех или иных фраз или сложных синтаксических единств, причины исключения книжных оборотов и конструкций, вообще все формы авторского отношения к деталям стиля первоначальной редакции говорят о том, что Гоголь в работе над языком и стилем "Вечера накануне Ивана Купала" руководствовался не столько необходимостью устранить напластования стиля Свиньина, сколько новым пониманием структуры народно-сказового стиля и его художественных достоинств. При этом нередко Гоголь исключает словарные украинизмы, а также обозначения или описания разных жизненных аксессуаров украинского быта, признанные им по художественным соображениям излишними. Нет никаких оснований предполагать, что эти словесно-этнографические "излишества" первой редакции были плодом "редакторского самоуправства" Свиньина.

В этой-то *деревушке имел притон свой – человек*, или, лучше сказать, *сам чорт в образе человеческом*. Чем он занимался, это один бог знал: *днем он был почти невидимка*; одни рассказывали, что будто он *гайдамычил* по захолустьям, обдирая проезжих купцов; другие, что у него в лесу был шалаш, совершенно похожий на *ятку*, в какой обыкновенно у нас во время ярмонки *жидовки продают горелку*. Те же, которым случалось проходить мимо *этого бесовского гнезда*, *утверждали*, что слышали какой-то *странный, бессмысленный шум* и речь совершенно не нашу. – Ночью же только и дела, что *пьяная шайка Бисаврюка* (под таким именем был известен этот дивный человек), *ни в чем не уступавшая своему предводителю, с адским визгом и криком*

В этом-то *хуторе показывался [...]* человек, или лучше *дьявол в человеческом образе*. Откуда он, зачем приходил, никто не знал. Гуляет, пьянствует и вдруг пропадает, как в воду, и слуху нет. Там, глядь – снова будто с неба упал, рыскает по улицам села, которого теперь и следу нет и которое было, может, *не дальше ста шагов от Диканьки*. Понаберет встречных казаков: хохот, песни, деньги сыплются, водка как вода... Пристанет, бывало, к красным девушкам: *надарит лент, серег, монист – девать некуда!* Правда, что красные девушки немного *приздумывались*, принимая подарки: бог знает, может в самом деле перешли они *через нечистые руки* (I, 139–140).

рыскала по оврагам или по улицам соседнего села, которое было *несравненно обширнее* нашего. Понаберет с собою всех встречавшихся козаков да и давай угощать; деньги сыплются... водка словно вода... Пристанет, бывало, к красным девушкам, надарит лент, серег, монист... ну, так, что девать некуда. Правда, что красные девушки немного призадумывались, принимая подарки: бог знает, может быть, в самом деле они перешли чрез нечистые руки (I, 350–351).

В селе находилась церковь во имя Трех Святителей, шагов на 400 от нашей Покровской, *что можно и теперь видеть по оставшимся камням от фундамента*. Притом вам, я думаю, не безызвестно, что почтенный *шапар наш Терешко* еще недавно, копая ров около своего огорода, открыл необыкновенной величины камень *с явственно вырезанным на нем крестом, который, вероятно, служил основанием алтаря; неверящих отсылаю к нему самому лично*. При церкви находился иерей, блаженной памяти отец Афанасий (I, 351).

Заметивши, что Бисаврюк не бывал даже и на *Велик день* в заутрене и *узнавши наверное* про знакомство его с сатанюю, *решился* было порядком пожуричь его: наложить церковное покаяние (I, 351).

Во второй редакции проявляется более тонкое и сложное понимание внутреннего единства художественной композиции, обусловленного последовательностью и цельностью типа рассказчика, стиля его народного сказа. Автор теперь не просто занимает, трогает и забавляет читателя, иногда нарушая реалистическое правдоподобие сказа и по временам механически отстраняя “подставного” рассказчика, снимая с себя его маску, как было в первой редакции повести. Изменяется понимание стилевых соотношений между рассказчиком и автором, углубляется сознание реалистических основ художественного воспроизведения. Все то, что могло представлять интерес само по себе как комическая или забавная бытовая сцена, но что разрушало смысловую и экспрессивную согласованность частей, что казалось несообразным с драматизмом изображаемых событий и излишним для их освещения, что придавало образу рассказчика неправдоподобную пестроту красок и механическую подвижность оценок и отношений, теперь Гоголем исключается из повести при подготовке второй ее редакции. Очень типичен в этом отношении такой выброшенный кусок повествования, который непосредственно следовал за сценой изображения гибели Петруся:

“Такой страх навело на них это дивное происшествие. – Наконец такой подняли шум, толкуя каждый по-своему, что собаки со всего окологда начали ла-

В селе была церковь, чуть ли еще, как вспомню, не святого Пантелея. Жил тогда при ней иерей, блаженной памяти отец Афанасий (I, 140).

Заметив, что Басаврюк и на *Светлое Воскресенье* не бывал в церкви, задумал было пожуричь его – наложить церковное покаяние (I, 140).

ять. Явились и добрые старушки, пронюхавшие, что у Пидорки осталось еще отцовское добро, которым, по скупости своего мужа, она никогда почти не пользовалась, и принялись дружно, со всем усердием утешать ее. Бедной Пидорке казалось все это так дико, так чудно, как во сне. – Соповещение кончилось тем, что с общего голоса пепел раздули на ветер, а мешки спустили по веревке в яму, потому что никто из честных козаков не захотел осквернить рук дьявольщиною. В награду за такое благоразумное распоряжение потребовали они себе ведра четыре водки и, шатаясь на все стороны, отправились во свояси. Попечения ж усердных старушек не кончились тем: одна из них *трещала на ухо* Пидорке, что ей нужно построить новую хату, другая предлагала щегольского жениха, третья открыла по секрету, что знает искусных швей для свадебных рушников, четвертая *трезвонила*, что нужно сделать люльку для будущего ребенка... Признаюсь, что такая куча советов взбесила бы хоть кого; но бедная Пидорка ничего не видела, ничего не слышала” (I, 364).

Гоголь понял, что это длинное описание пошлых бытовых подробностей и обстоятельств, сопровождавших гибель Петруся и отчаяние Пидорки, не вполне уместно в данном контексте, что он ослабляет силу впечатления от трагических событий. Ведь “бедная Пидорка ничего не видела, ничего не слышала”. Во второй редакции исключается весь этот отрывок: он сжат в две фразы: “Такой страх навело на них это диво. *Что было далее, не вспомню*” (I, 150).

Особенно резко стилистические различия между ранней, первоначальной и новой “драматизированной”, образно осложненной, динамической и сближенной с народным языком манерой повествования сказываются в изображении убийства Ивася. Сопоставление текстов обеих редакций неоспоримо доказывает, что их отличия не могут быть объяснены только вмешательством П.П. Свинына, его редакторским самоуправством. Обе редакции отражают разные ступени в развитии одного художественного стиля, отражают процесс качественного преобразования гоголевского стиля. Тут в тексте “Отечественных записок”, наряду со стандартно-книжными формулами эмоционально-литературного стиля (“Он обезумел от страха и гнева [...]”; “но кто ж выразит его удивление [...]”; “он не мог удержать своего бешенства”; “представилось ему отчаяние Пидорки, принужденной итти за нечестивого католика [...]”), обнаруживаются и густо замешенные элементы просторечия (“*вот и вскинется он к ней с заступом, а та, вместо всякого ответа, сунь ему нож в руку*” [...] “*Шутка ли отрезать голову человеку*” [...] “*сложив накрест ручонки*” и т.п.). Однако синтаксический строй всего этого отрывка в редакции “Отечественных записок” более книжный, более унифицированный, более близкий к среднему литературному стилю карамзинской школы, чем во второй редакции. Все же и в этой сфере трудно указать несомненные признаки свинынской правки.

РЕДАКЦИЯ  
“ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСОК”  
(февраль 1830 г., № 118)

Досада взяла Петруся; *вот и вскинется он к ней с заступом; а та, вместо всякого ответа, сунь ему нож в руку, примолвив с адским смехом, что пока не достанет он человеческой крови, до тех пор клад не будет в его руках. И вот, не говоря ни*

РЕДАКЦИЯ ОТДЕЛЬНОГО ИЗДАНИЯ  
“ВЕЧЕРОВ НА ХУТОРЕ  
БЛИЗ ДИКАНЬКИ”

“*Нет, не видать тебе золота, покамест не достанешь крови человеческой!*” сказала ведьма и подвела к нему дитя, лет шести, накрытое белою простынею, показывая знаком, чтобы он отсек ему голову. Остолбенел Петро. *Малость, отре-*

слова, подвела к нему мальчишка лет пяти, с накрытою головою, показывая знаком, чтобы он отсек ему голову. Он обезумел от страха и гнева. Шутка ли отрезать голову человеку, да еще и безвинному младенцу! Но кто ж выразит его удивление, тогда, сдернув с малютки покрывало, узнал он в нем Ивася: сложив накрест ручонки, он, казалось, умолял его о пощаде. Тут уже он не мог удержать своего бешенства... С тем же самым ножом бросился он к ведьме и уже было занес руку, как вдруг громовой голос Бисаврюка “вспомни свою клятву!” поразил его, словно пулю. Ведьма топнула ногою: синеватое пламя показалось из земли и осветило всю ее внутренность, и все, что было под землею, стало видимо, вот как на ладоне: червонцы и дорогие камни грудами навалены были под тем самым местом, где они стояли... Глаза у Петруся разгорелись... тут, в добавку, представилось ему отчаяние Пидорки, принужденной итти за нечестивого католика... Ум его помутился; как сумасшедший бросился он за нож – и кровь невинного младенца брызнула ему в лицо... Адский хохот раздался вокруг него; безобразные чудовища стаями скакали перед ним, а гнусная ведьма, вцепившись руками за обезглавленный труп, с жадностью пила из него кровь.. (I, 358).

Бросается в глаза острое, резкое и вместе с тем психологически оправданное усиление экспрессивной драматизации повествования во второй редакции. Вместо описательной косвенной речи ведьмы (“примолвив с адским смехом, что пока не достанет он человеческой крови, до тех пор клад не будет в его руках”) сразу же звучит резкая реплика: “Нет, не видать тебе золота, покамест не достанешь крови человеческой”. Тонко и осмотрительно используются здесь разнообразные формы и приемы несобственно прямой речи – вместо отвлеченно-описательного литературного изложения. Это также способствует выразительности стиля и его драматической углубленности. И нет оснований в этом различии стиля двух редакций обвинять Свинына. Достаточно сопоставить следующие отрывки:

*Но кто ж выразит его удивление, когда, сдернув с малютки покрывало, узнал он в нем Ивася: сложив накрест ручонки, он, казалось, умолял его о пощаде. Тут уже он не мог удержать своего бешенства... С тем же самым ножом бросился он к ведьме и уже было занес руку, как вдруг громовый голос Бисаврюка “вспомни свою клятву!” поразил его, словно пулю (I, 358).*

*зять ни за что, ни про что человеку гол- лову, да еще и безвинному ребенку! В сердцах, сдернул он простыню, накрывавшую голову, и что же? Перед ним стоял Ивась. И ручонки сложило бедное дитя накрест; и головку повесило... Как бешеный, подскочил с ножом к ведьме Петро и уже занес было руку... “А что ты обещал за девушку?...” грянул Басаврюк и словно пулю посадил ему в спину. Ведьма топнула ногою: синее пламя выхватилось из земли; середина ее вся осветилась и стала как будто из хрусталя вылита; и все, что ни было под землею, сделалось видимо, как на ладоне. Червонцы, дорогие камни, в сундуках, в котлах, грудами были навалены под тем самым местом, где они стояли. Глаза его разгорелись... ум помутился... Как безумный, ухватился он за нож, и безвинная кровь брызнула ему в очи... Дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудовища стаями скакали перед ним. Ведьма, вцепившись руками за обезглавленный труп, как волк, пила из него кровь... (I, 145–146).*

*В сердцах, сдернул он простыню, покрывавшую малютке голову, и что же? Перед ним стоял Ивась. И ручонки сложило бедное дитя накрест; и головку повесило... Как бешеный, подскочил с ножом к ведьме Петро и уже занес было руку... “А что ты обещал за девушку?...” грянул Басаврюк и словно пулю посадил ему в спину (I, 146).*

Кроме того, легко наблюдать качественное усиление и количественный прирост народно-речевых разговорных элементов, реалистическое обновление и обострение образов, а также более глубокое использование средств экспрессивной расцветки стиля, свойственных живой разговорной речи.

Планомерная и сознательная переработка первоначального текста в тех же направлениях, сопряженная с изменениями в самом сюжетном развитии повести, видна и при изображении обстоятельств гибели Петра. И тут устраняются не соответствующие социальному характеру рассказчика из народа стандартные литературно-книжные образы и выражения (например, “Пидорка *принуждена была отправиться в дальнее село просить помощи*”; “с неимоверною силою”; “неизъяснимый страх удержал ее”; “кричал Петро, как будто охваченный пламенем”; “отчаянный голос Петра [...] поминутно чудился” и т.п.).

Так же, как и Пушкин, Гоголь начинает бороться с мелодраматическим стилем изображения душевных аффектов, – исключается “ужасно романтическое” описание мук Петра (“болезненная судорога прохватила его по всем членам, волосы поднялись дыбом, и мертвый холодный пот выступил на лице”). Решительно изменяются или стушевываются такие образы, которые вступают в противоречие с окружающим контекстом или не соответствуют ни общей экспрессии изложения, ни индивидуальным свойствам изображаемых персонажей (“Покрывало сваялось”; “приведение покрылось с ног до головы кровавым цветом”; “долго стояли все, разинув рты и выпуча глаза, словно вороны, не смея пошевелить ни одним усом”; “старушка беззубая, вся в морщинах, словно кошелек без денег” и т.п.). Усиливается драматизм изложения, обостряются приемы лаконического сжатия стиля, создаются тонкие нюансы переходов от внутренней речи персонажей к повествованию стороннего рассказчика, исправляются недостатки синтаксиса. Все это легко увидеть при сопоставлении текста первоначальной и последующей редакции в этом месте. И тут предположение “правки” Свинына нечего не разъясняет.

#### ТЕКСТ “ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСОК”

*Вот в один вечер, именно накануне Ивана Купала, Петро наш вдруг заболел и не мог встать с постели, горячка и бред поминутно усиливались, так, что Пидорка принуждена была отправиться в дальнее село просить помощи. Только на половине дороги попадаете ей старушка беззубая, вся в морщинах, словно кошелек без денег. Слово за словом, узнает Пидорка, что она мастерица лечить. Этого-то ей и нужно. Уговоривши старуху со слезами помочь ей в напасти, приводит она ее в хату. – Сначала Петро было не заметил новой гостьи, как же всмотрится пристально в лицо ей, как задрожит, как хватится с постели, как размахнется топором... Топор на два вершка вбежал в дубовую дверь, а старухи и след простыл. Выхватив его с неимоверною силою, подступил он к Пидорке: “Зачем ты привела ко мне*

#### ПОСЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ

*Раз, кто-то уже, видно, сжалился над ней, посоветовал итти к колдунье, жившей в Медвежьем оврагу, про которую ходила слава, что умеет лечить все на свете болезни. Решилась попробовать последнее средство; слово за слово, уговорила старуху итти с собою. Это было ввечеру, как раз накануне Купала. Петро в беспомоществе лежал на лавке и не примечал вовсе новой гостьи. Как вот, мало по малу, стал приподниматься и всматриваться. Вдруг весь задрожал, как на плахе; волосы поднялись горою... и он засмеялся таким хохотом, что страх врезался в сердце Пидорки. “Вспомнил, вспомнил!” закричал он в страшном весельи и, размахнувши топор, пустил им со всей силы в старуху. Топор на два вершка вбежал в дубовую дверь. Старуха пропала, и дитя лет семи, в белой рубашке, с накрытою голо-*



ведьму? Ты хочешь меня сгубить”, Господи боже мой! уже было и руку занес... да глядь невзначай в сторону и руки опустились и язык отняло; болезненная судорога прохватила его по всем членам, волосы поднялись дыбом, и мертвый холодный пот выступил на лице: посередине хаты стояло дитя с покрытой головою. *Покрывало сваялось... Ивась!..* закричала Пидорка и хотела броситься к нему – *неизъяснимый страх удержал ее; а привидение покрылось с ног до головы кровавым цветом* и стало рость, рость, как из воды итти, пока не тронулось наконец головою в перекладину; тут голова его отделилась, все туловище сделалось как огонь. Пидорка с испугу выскочила в сени. “Меня жжет! мне душно!..” кричал Петро, как будто охваченный пламенем: но дверь так крепко захлопнулась вслед за нею, *что сколько она ни силилась, никак не могла отворить ее*. В страхе и попытках побежала она звать на помощь кого-нибудь. Отчаянный голос Петра: “меня жжет! мне душно!” поминутно чудился и жалобно свистал ей в уши. Людей сбежалось целая орда. Ведь и в тогдашние времена зевак было довольно. *Дверь отперли, и что ж вы думаете, хоть бы одна душа была в хате*. На середине только лежала куча серого пеплу, *который еще дымился местами*. Кинулись к мешкам – одни битые черепки лежали в них на место червонцев. Долго стояли все, разинув рты и выпуча глаза, словно вороны, не смея пошевелинуть ни одним усом, – такой страх навело на них *это дивное происшествие* (I, 363–364).

вою, стало посередине хаты... *Простыня слетела*. “Ивась!” закричала Пидорка и бросилась к нему; *но привидение все, с ног до головы, покрылось кровью и осветило всю хату красным светом...* В испуге побежала она в сени; но, опомнившись немного, хотела было помочь ему; напрасно! дверь захлопнулась за нею так крепко, *что не под силу было отпереть*. Сбежались люди; принялась стучать; *высадили дверь: хоть бы душа одна*. Вся хата полна дыма, и посередине только, где стоял Петрусь, *куча пеплу, от которого местами подымался еще пар*. Кинулись к мешкам: одни битые черепки лежали вместо червонцев. Выпуча глаза и разинув рты, не смея пошевелинуть усом, стояли козаки, *будто вкопанные в землю*. Такой страх навело на них *это диво* (I, 149–150).

Бросается в глаза новая логика семантических связей и синтаксического движения в переработанной редакции. Коренным образом изменились методы описания и изображения душевных переживаний. Новые драматические приемы ярко отражаются в способах воспроизведения действий персонажей. Эти способы мотивированы реалистическим пониманием противоречий и колебаний в психическом строе личности, во внутренних основах характера. Образная структура повествования, отражающая мировоззрение и мировосприятие рассказчика, органически связывается с его социальным положением, с национально-характеристическими и типическими чертами его облика. И тут нельзя это различие в стиле объяснить “порчей” Свинына.

Ярким примером напряжения и эмоционального развития образов может служить сопоставление способов описания психологического состояния Петруся после убийства Ивася в первой и второй редакции повести:

Все пошло кругом в голове его; как угорелый, бросился он бежать; *но ему казалось*, что деревья, кусты, скирды сена и все, что попадалось на дороге, гналось за ним в погоню. Обеспамятев и выбившись из сил, вбежал он в свою лачужку и как сноп повалился на землю (I, 358–359).

Во второй редакции преодолеваются банальность и отвлеченность первоначального изображения. Исключаются даже разговорные выражения, если они противоречат трагическому тону действия (“как угорелый, бросился он бежать”). Литературные образы, воспроизводящие душевное состояние убийцы, окрашиваются цветами крови и огня.

В первой редакции даже разговорный стиль повествования нередко имел на себе печать условной литературности того времени. Он иногда не выходил из границ установившегося литературного трафарета. Гоголь при переработке повести резко изменяет качество этой разговорной струи в составе повествования, стремясь придать ей яркий народный колорит:

Целый день и целую ночь спал Петрусь наш словно убитый. На другое только утро пробудился он от своего богатырского сна и мутными глазами окидывал пыльные углы своей хаты, как будто несполна протрезвившийся пьяница. Напрасно силился он припомнить случившееся с ним: память его была словно карман старого скряги, из которого *шляга* не выманишь (I, 359).

Очень показательны также для характеристики общего направления работы Гоголя над образной тканью стиля “Вечера накануне Ивана Купала” изменения в заключительных строках этой повести:

Часто замечали, как густой дым *валил клубом из обвалившейся трубы, и вместе с дымом подымалось какое-то чудище, длинное, длинное, с красными, как две горячие головни, глазами*. Доставши такой высоты, что посмотреть, так шапка валилась, с шумом рассыпалось и мелким, как горох из мешка, смехом обдавало всю окрестность (I, 366).

Связанность нормами книжного синтаксиса, характерная для первой редакции, обнаруживается в расплывчатости и вялости повествовательного движения. Перерабатывая текст, Гоголь сжимает фразу, выбрасывает излишние слова и выражения, придает устно-повествовательную, богатую разными тонами и красками экспрессию синтаксическим конструкциям. Достаточно сопоставить

Все пошло кругом в голове его! *Собравши все силы, бросился бежать он. Все покрылось перед ним красным цветом*. Деревья все в крови казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало... Огненные пятна, что молнии, мерещились ему в глаза. Выбившись из сил, вбежал он в свою лачужку и, как сноп, повалился на землю. Мертвый сон схватил его (I, 146).

Два дни и две ночи спал Петро без просыпа. *Очнувшись на третий день*, долго осматривал он углы своей хаты; но напрасно старался что-нибудь припомнить: память его была как карман старого скряги, из которого *полушки* не выманишь (I, 146).

*Из закоптевшей трубы столбом валился дым и, поднявшись высоко, так, что посмотреть – шапка валилась, рассыпался горячими угольями по всей степи, и чорт, нечего бы и вспоминать его, собачьего сына, так всхлипывал жалобно в своей кануре, что испуганные гайвороны стаями подымались из ближнего дубового леса и с диким криком метались по небу* (I, 152).

стиль двух таких отрезков повести, чтобы увидеть новый ярко народный тип рассказа и его острый лаконизм во второй редакции, необъяснимый ссылкой или указанием на восстановление Гоголем первоначального текста (искаженно-го Свиныным):

[...] появился снова Бисаврюк, снова начал разгульничать да сыпать деньгами, только люди не дались уже в обман, все бегом от него. История Петруса слишком запомновалась у всех, узнали, что этот Бисаврюк никто другой, как сам нечистый, принявший человеческий образ, чтобы отрывать клады, а как клад не дается нечистым рукам, так вот он и губит людей. Чтобы не попасться в соблазн лукавому, они бросили свои землянки и хаты и перебирались в село; но и тут не было покою от проклятого Бисаврюка (I, 365).

[...] показался снова Басаврюк; только все бегом от него. Узнали, что это за птица: никто другой, как сатана, принявший человеческий образ для того, чтобы отрывать клады; а как клады не даются нечистым рукам, так вот он и приманивает к себе молодцов. Того же году все побросали землянки свои и перебрались в село; но и там однако ж не было покою от проклятого Басаврюка (I, 151).

Естественно, что это сжимание речи, эта экспрессивная драматизация повествовательного стиля во второй редакции сопровождалась не только устранением “длиннот”, самоочевидных шаблонов изложения, но и изобретением новых способов семантико-синтаксического сопоставления и сцепления отрезков речи. Усиливались шутовская наивность и острая ироничность сближений. Гоголь явно начинает следовать пушкинскому методу присоединительных конструкций.

Долго терпели, наконец потянулись все гурьбою к отцу Афанасию и взмолятся: помоги ты нам божьею властью, выгони нечистого. Отец Афанасий обошел крестным ходом все село, окропил святою водою все переулки, и с той поры никаких проказ уже не было, хотя тетка моего деда долго еще жаловалась, что слышала часто как будто кто-то стучит в крышу и царапается по стене (I, 366).

*И даром, что отец Афанасий ходил по всему селу с святою водою и гонял чорта кропилом по всем улицам, а все еще тетка покойного деда долго жаловалась, что кто-то, как только вечер, стучит в крышу и царапается по стене (I, 151).*

Новым стилистическим приемом, усвоенным у Пушкина, является во второй редакции повести также прерывистость композиции. В то время как в первоначальном тексте повести повествование движется прямо и последовательно, без умолчаний и перерывов (что находит отражение в семантике глаголов, в их лексических значениях и в функциях глагольных форм времени), во второй редакции выбрасываются целые повествовательные куски, образуются разрывы в ходе повествования и устанавливаются новые вехи отсчета повествовательного времени. Читатель сам должен – своим воображением – заполнять пустоты и обрывы в движении сюжета. Вот любопытная иллюстрация:

ТЕКСТ  
“ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСОК”

Вот схвативши мешки в обе руки, *подрал он во весь дух* к хате богатого козака. Старый Корж изумился, долго *щупал себя за нос и за усы*, наконец принял-ся и за *сытые* мешки, как бы желая увериться не спит ли он, не во сне ли чудится ему такое диво? *Чтобы скорее уверить его, что все это наяву*, Петро высыпал пред ним один мешок: яркие, как огонь, червонцы зазвенели... *Это чуть не свело старичину с последнего ума*. Откуда ни возьмись и приветливые слова и тласки: *сякой, такой, Петрусь, не мазаный!* да я ли тебя не жаловал? да не был ли ты у меня как сын родной? так, что Петруся до слез разобрало. – Добром или худом было нажито золото, о том предки наши мало заботились: не то было время. Всякой знавал за собой грешок и разве из тысячи только один мог выбраться такой, у которого обе руки были святы. Как бы то ни было, только старый Корж *захлопнул дверь щеголеватому поляку под самый нос, с приговоркою* едва ли не погрознее той, какую услышал от него Петрусь. Слышно было, что поляк долго еще хвастался, крутя усы и *бряча* саблею, что старый Корж хотел ему навязать девку, какой бы не согласился взять ни один порядочный человек, да встретившись один раз под темный вечерок с Петрусем, так присмирел после того, что сколько ни спрашивали у него потом, – он молчал, как рыба. Тут Пидорка с плачем рассказала Петрусю, как мимо проходившие цыганы украли Ивася... и что ж вы думаете? хоть бы *ненароком* переменялся он в лице. *Проклятая бесовщина так обморочила его*, что он едва мог запомнить даже лицо Ивася, чему Пидорка немало дивовалась и сколько ни билась, не могла разгадать, что все это значит? *Отклады-вать* было незачем (I, 359–360).

РЕДАКЦИЯ  
“ПОВЕСТЕЙ НА ХУТОРЕ  
БЛИЗ ДИКАНЬКИ”

Увидел Корж мешки и – разнежился: “Сякой, такой Петрусь, немазаный! да я ли не любил *его?* да не был ли у меня он как сын родной?” и *понес хрыч небывальщину*, так что того до слез разобрало. Дивно только показалось Пидорке, когда стала рассказывать, как проходившие мимо цыганы украли Ивася. Он не мог даже вспомнить лица его: так обморочила проклятая бесовщина! *Мешкать* было незачем (I, 146–147).

Множество стилистических поправок, являющихся, несомненно, не средством восстановления первоначального текста, а результатом глубокой и сосредоточенной работы самого Гоголя над усовершенствованием своего языка и стиля, заключается в замене слов нейтральных, стилистически не ярких, словами более экспрессивными, во включении более выразительных и точных обозначений, в сжатии речи, в усилении разговорных конструкций, в стремлении

придать стилю реально-бытовой колорит среды и местности, в экспрессивном обновлении образов, в исключении шаблонных фраз.

Так прошло и лето: *одни отжались и откосились, другие, которые были поразгультнее, начали в поход снаряжаться [...]* Скирды хлеба то сям, то там, словно козацкие шапки, пестрели по полю, *и мужик на дюжих волах давно уже поплелся за дровами в лес.* Земля сделалась тверже и начала прохватываться местами морозом. *Копыты молодецкого коня верст за пять стали слышны;* а тут и зима не за горами: *снег стал перепадать большими охlopьями;* деревья *закутало пушистою шубою* (I, 362).

Так прошло и лето. *Много козаков откосилось, много козаков, поразгультнее других, и в поход потянулось...* Скирды хлеба то сям, то там, словно козацкие шапки, пестрели по полю. Попадались по дороге и *возы, наваленные хворостом и дровами.* Земля сделалась *крепче* и местами стала прохватываться морозом. *Уже и снег стал сеяться с неба, и ветви дерев убралась инеем, будто заячьим мехом* (I, 149).

## 10

Сопоставление двух первых редакций повести Гоголя “Басаврюк или Вечер накануне Ивана Купала” позволяет установить общие тенденции развития гоголевского повествовательного стиля.

Можно считать, что текст “Вечера накануне Ивана Купала” почти полностью определился уже в первом издании “Вечеров на хуторе близ Диканьки” (ниже обозначено ВД<sub>1</sub>). Изменения, внесенные самим Гоголем в текст этой повести при втором издании “Вечеров” в 1836 г. (ниже обозначено ВД<sub>2</sub>), незначительны (см. академическое издание Полного собрания сочинений Н.В. Гоголя, 1940, т. I, с. 465–467). Из них наиболее существенны следующие:

Если где парубок и девка живут близко один от другого, *не миновать беды* (ВД<sub>1</sub>).

*ералашь поднялась* (ВД<sub>1</sub>).

наверх [...] *повязывался* золотой галун (ВД<sub>1</sub>).

искал *клад какой-то* (ВД<sub>1</sub>).

*Терешко* Корж (ВД<sub>1</sub>).

*литовцы* (ВД<sub>1</sub>).

Если где парубок и девка живут близко один от другого... *сами знаете, что выходит* (ВД<sub>2</sub>).

*ералаш* поднялся (исправлено в “Опечатках”); ВД<sub>2</sub>).

наверх [...] *навязывался* золотой галун (ВД<sub>2</sub>).

искал *какого-то клада* (ВД<sub>2</sub>).

*Терентий* Корж (ВД<sub>2</sub>).

*литвинство* (ВД<sub>2</sub>).

Текст переработанной повести свидетельствует, что ширится и углубляется разговорная народно-речевая струя в составе языка Гоголя. Усиливается бытовой, реалистический колорит сказа. Образы приобретают острую экспрессивную насыщенность и яркую народную расцветку. Они органически слиты с характером и социально-типическим обликом рассказчика и все вместе отражают психический склад украинского народа.

По справедливому суждению В.В. Гиппиуса, «национальное содержание у Гоголя раскрывается как содержание демократическое, народное совпадает с “простонародным”, не теряя от этого ничего в своем поэтическом обаянии”.

“Вечера”, таким образом, становились действенной движущей силой широкого общедемократического движения», которое после гибели декабризма приобрело новые, скрытые, но глубокие формы. Гоголю не грозила опасность узкого национализма как потому, что им “твердо был выбран русский язык и путь русского писателя, так и по самому существу авторского тона, свободно критического в самом своем воодушевлении”<sup>20</sup>.

На изменениях гоголевского стиля, направленных в сторону реализма, народности и бытовой характерности, лежит явный отпечаток влияния пушкинского языка, пушкинской стилистики.

В вопросе о народе и его творчестве Пушкин был чужд как сентиментально-идиллических, так и мистико-романтических реакционных иллюзий. Он видел в народной поэзии неисчерпаемые источники национального реализма. Величие Гоголя состояло в том, что он быстро освоил и оценил значение пушкинского понимания народности для свободного национального развития русской литературы. И Гоголь уже в первых своих повестях из цикла “Вечеров на хуторе близ Диканьки” выходит на широкую дорогу изображения народа (прежде всего украинского народа) в реалистической атмосфере народно-бытовой речи, народных обрядов, поверий, сказок и песен. Само собой разумеется, что глубокое осознание правильности пушкинской народной “эстетики слова” лишь помогало Гоголю в сфере русской художественной литературы свободнее пользоваться выразительными красками предшествующей украинской литературной традиции, особенно ярко выступавшими в творчестве И. Котляревского и Гулака-Артемовского и сказавшимися в стиле “Вечера накануне Ивана Купала”.

Редакторская правка П.П. Свинына (если даже она и исказила до некоторой степени текст повести, напечатанный в “Отечественных записках”) не была очень значительной и разнообразной. Во всяком случае коренная переработка языка и стиля этой повести при включении ее в сборник “Вечера на хуторе близ Диканьки” была вызвана не стремлением восстановить первоначальный, подлинный авторский текст этого рассказа, а сильно изменившимися эстетическими взглядами Гоголя, его новым, сложившимся под влиянием пушкинского творчества пониманием народности и реалистической характерности стиля, новым пониманием задач и путей дальнейшего развития русского литературного языка на широкой общенародной основе.

---

<sup>20</sup> Гиппиус В.В. “Вечера на хуторе близ Диканьки” Гоголя // Труды Отдела новой русской литературы (Труды Института литературы АН СССР). 1948. Т. 1. С. 15, 16–17.

# ЯЗЫК ГОГОЛЯ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

## 1

Величайший русский художник слова Гоголь “своим именем означил, по выражению И.С. Тургенева, эпоху в истории нашей литературы”<sup>1</sup>. Еще при жизни он заслужил от передовых представителей русской общественной мысли имя “гениального поэта и первого писателя современной России” (Белинский)\*\*. Ученик Пушкина и его пламенный почитатель, который, по словам С.Т. Аксакова, “вполне понимал его и любил до безумия”<sup>1</sup>, писатель “Пушкина партии”, по определению Н.М. Языкова, Гоголь неизмеримо расширил сферу образов и идей русской реалистической прозы и драмы и щедро обогатил ее новым творческим методом отражения действительности. Он укрепил критическое начало в русской литературе, положив в основу его пушкинский принцип народности, неразрывно связавший литературно-художественное искусство с бытом, языком, мыслями и чувствами всего народа. Гоголь, по словам Белинского, стал одним из “великих вождей” своей страны “на пути сознания, развития, прогресса”<sup>\*\*\*</sup>.

Язык русской художественной литературы с середины 30-х годов XIX в., с того времени, как Белинский раскрыл великое значение Гоголя для дальнейшего движения национального русского словесного творчества, развивался в передовых своих течениях под глубоким и все расширяющимся влиянием языка Гоголя, принципов его художественной стилистики, открытых Гоголем приемов словесной характеристики лиц, а также форм сатирического изобличения отрицательных явлений жизни. “Гоголевское начало” стало животворным источником усовершенствования и обогащения национально-русского художественного мастерства. Вместе с тем Гоголь внес щедрый вклад в сокровищницу русского общенационального языка. Силою своего гения он освободил некоторые стили разговорно-бытовой речи от условных стеснений и литературных штампов, привитых вкусами ограниченной социальной среды.

Впечатление, произведенное языком Гоголя, особенно периода создания “Арабесок”, “Миргорода” и “Ревизора”, а затем и “Мертвых душ”, на прогрессивное молодое поколение русской интеллигенции, было огромное. В.В. Стасов в своих воспоминаниях так рассказывает об этом: “Вот где можно сказать, что новое поколение подняло великого писателя на щитах, с первой же минуты его появления. Тогдашний восторг от Гоголя – ни с чем не сравним. Его повсюду читали точно запоем. Необыкновенность содержания, типов, небывалый, неслыханный по естественности язык, отроду еще неизвестный никому юмор – все это действовало просто опьяняющим образом. С Гоголя водворился на Руси совершенно новый язык; он нам безгранично нравился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к природе. Все гоголевские обороты, выражения быстро вошли во всеобщее употребление. Даже любимые гоголевские восклицания: “чорт возьми”, “к чорту”, “чорт вас знает” и множество других – вдруг сделались в таком ходу, в каком никогда до тех пор не бы-

<sup>1</sup> Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Фонд Аксаковых (ГАИС, III/III/23-а). Сообщено Л.Р. Ланским.

вали. Вся молодежь пошла говорить гоголевским языком. Позже мы стали узнавать и глубокую поэтичность Гоголя и приходили от нее в такой же восторг, как и от его юмора”<sup>2</sup>.

Гоголь привил вкус к живым, образным и непринужденным экспрессивным выражениям народной речи в широких кругах русского читающего общества. Он обогатил словарный состав языка новыми фразеологическими единствами и новыми словами, происшедшими от имен гоголевских типов.

Общеизвестно, как враждебно реакционеры и староверы, сторонники старых карамзинских норм “литературности” слога встретили демократический стиль Гоголя. Н. Полевой, Ф. Булгарин, О. Сенковский, Н. Греч, К. Масальский и их клика демонстративно позорили язык Гоголя как неправильный и грязный, а слог – как неряшливый и неоригинальный, особенно в “Ревизоре” и “Мертвых душах”.

Жандармский генерал С.В. Перфильев, по словам С.Т. Аксакова, отзывался о стиле “Мертвых душ” вполне определенно: «[...] употребление руссизмов вставочное, не выливается из характера лица, которое их говорит [...] сальности в прежних сочинениях, даже в “Ревизоре”, его не оскорбляли; но [...] здесь они оскорбительны, потому что как будто нарочно вставляются автором»<sup>3</sup>.

Н.Я. Прокопович сообщает об “одном почтенном наставнике юношества”, который говорит, что «”Мертвые души” не должно в руки брать из опасения замараться; что все, заключающееся в них, можно видеть на толкучем рынке»<sup>4</sup>.

Академик Я.К. Грот<sup>5</sup> пишет П.А. Плетневу: “[...] таланту бездна, но грязенько”.

Сатира и лиризм как две полярные стилистические категории, равно подчиненные силе художественного гения Гоголя и равно сродные контрастам его мировоззрения, помогли ему с необыкновенной остротой выразить, как говорил Белинский, “противоречие общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом”<sup>6</sup>, т.е. с великим назначением и великим будущим русского народа. Для Гоголя обе эти категории – лирического и иронического, сатирического – являются не только характерными признаками русских народных свойств и “начал”, но они, по его мнению, и внутренне объединились в национальном характере русского народа.

“Трудно найти русского человека, – писал Гоголь, – в котором бы не соединилось, вместе с умением перед чем-нибудь истинно возблагодарить, свойство – над чем-нибудь истинно посмеяться”<sup>6</sup>.

В языке русской комедии (так же, как и в самом русском общенародном языке) беспощадная сила насмешки зажигается огнем лирического негодования.

Гоголь считал наиболее ярким художественным воплощением национально-русского стиля русские пословицы. “Сверх полноты мыслей, уже в самом об-

<sup>2</sup> Русская старина. 1881. Т. XXX. № 2. С. 414–415.

<sup>3</sup> Письмо С.Т. Аксакова Н.В. Гоголю от 3 июля 1842 г. // *Гиппиус В.В.* Н.В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. М., 1931. С. 244.

<sup>4</sup> *Шенрок В.И.* Материалы для биографии Н.В. Гоголя. М., 1897. Т. IV. С. 55. Ср. у Пушкина в “Домике в Коломне”: “И табор свой с классических вершинок / Перенесли мы на толкучий рынок”.

<sup>5</sup> Переписка Я.К. Грота с П.А. Плетневым. СПб., 1896. Т. I. С. 566. Письмо от 15 июля 1842 г.

<sup>6</sup> *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 7 т. / Под ред. Н.С. Тихонравова. Изд. 10. М., 1889–1896. Т. 7. С. 197. Все последующие ссылки даются на это издание и принимается сокращение: “Гоголь Н.В. Соч.” В тексте также указывается это издание (римской цифрой обозначается том, арабской – страница). Ссылки на другие издания оговариваются особо.



разе выражения в них отразилось много народных свойств наших; в них все есть: издевка, насмешка, попрек, словом – все шевелящее и задирающее за живое...<sup>7</sup>. Неумоимо изучая национальный русский язык во всем многообразии его проявлений, Гоголь стремится постичь “внутреннее его существо и выражение”. В образной семантике народных слов и прозвищ, в богатой оттенками и поражающей острыми сопоставлениями понятий синонимике народных выражений Гоголь старается открыть национально-русское понимание тех или иных предметов, качеств, свойств. По его наблюдениям, “свойство ч у т к о с т и, которое в такой высокой степени обнаружилось в Пушкине, есть наше народное свойство. Вспомним только одни названия, которыми народ сам характеризует в себе это свойство, например: название у х о, которое дается такому человеку, в котором все жилки горят и говорят, который миг не постоит без дела: у д а - ч а – всюду спеющий и везде успевающий; и множество есть у нас других названий, определяющих различные оттенки и уклонения этого свойства”<sup>8</sup>. “Простой народ”, по представлению Гоголя, является творцом языка и хранителем его сокровищ. Живой народной речью можно и должно “говорить о предметах нужных и даже очень высоких”. Народное русское свойство – “уметь пронять хорошо словом”. “Произнесенное метко, все равно, что писанное, не вырубляется топором. А уж куды бывает метко все то, что вышло из глубины Руси [...] нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово”<sup>9</sup>. Гоголь считал русский язык “полнейшим и богатейшим из всех европейских языков”<sup>10</sup>.

В процессе углубления своих художественных задач Гоголь увидел свое главное дело в сближении языка художественной литературы с живой и меткой разговорной речью народа.

По образному выражению Тургенева, общенародное море языка вокруг писателя разливается кругом “безбрежными и бездонными волнами; наше писательское дело – направить часть этих волн в наше русло, на нашу мельницу!”<sup>11</sup> Из произведений великого писателя эти волны уже в обогащенном и преобразованном виде возвращаются в то же общенародное море. Чтобы оценить значение Гоголя в истории развития русского литературного языка и языка русской художественной литературы, необходимо понять отношение Гоголя к ее национально-художественной вершине – творчеству А.С. Пушкина.

## 2

В истории русского национального языка творчество Пушкина является истоком и отчасти источником стремительного развития стилей русской литературы XIX и XX вв. По словам Горького, Пушкин был первым, кто прекрасно понял, что язык создается народом и что литературный язык – это тот же народный язык, только обработанный мастерами. Пушкин же “первый и показал,

<sup>7</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. IV. С. 194.

<sup>8</sup> Там же. С. 208.

<sup>9</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. III. С. 106. Ср. также Т. VII. С. 249–250.

<sup>10</sup> Там же. Т. IV. С. 26.

<sup>11</sup> Письмо И.С. Тургенева к А.А. Фету, 6 августа 1871 г. // Фет А.А. Мои воспоминания. М., 1890. Ч. 2. С. 237.

как следует пользоваться речевым материалом народа, как надобно обрабатывать его”<sup>12</sup>.

Историческая заслуга Пушкина заключается в том, что силой своего творческого гения он способствовал развертыванию и совершенствованию элементов общенародного, национального русского языка. Пушкин обогатил язык русской художественной литературы новыми приемами стилистического использования народной речи, народной поэзии, новыми правилами стилистического сочетания и объединения разных элементов национального языка. Вместе с тем самая структура общерусского национального языка в ее живых продуктивных формах впервые получила свое наглядное, концентрированное и полное выражение в языке Пушкина.

По словам Гоголя, в Пушкине, в его творчестве – “русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла”<sup>13</sup>.

В языке Пушкина многообразно и ослепительно давала себя знать поэзия живой народно-разговорной речи. Пушкин заявляет себя противником литературного искусства, ограниченного “кругом языка условленного, избранного”<sup>14</sup>. Прежние три “штиля” русской литературы под влиянием пушкинского творчества смешиваются и стираются в общенародной литературно-языковой норме. Эта норма, конечно, еще допускала и в теории и в практике очень значительные колебания и расхождения, особенно в стилях прозы.

О. Сомов в “Обзоре российской словесности за 1828 г.” жаловался на то, что большая часть русских писателей-прозаиков “или сбивается на шероховатую пашню устарелого языка славяно-русского, или скользит и падает на развалинах, сгроможденных когда-то из запасов чужезычных (галлицизмов, германизмов и проч.), или тонет в низменной и болотистой почве грубого, необработанного языка простонародного”<sup>15</sup>.

Между тем Пушкин пришел к выводу, что “наш язык не столько от своих поэтов, сколько от прозаиков должен ожидать европейской своей общезительности”<sup>16</sup>. Стихи и проза Пушкина осуществляли задачу закрепления национально-языковой литературной нормы, общепонятной и стилистически многообразной. “Свежие вымыслы народные” и “странное просторечие” как источники литературного творчества, “нагая простота”, освобожденная от “обветшалых украшений”, точность, краткость и смысловая насыщенность как основные признаки прозы, новые, но национально оправданные, т.е. соответствующие духу общенародного языка “обороты для понятий самых обыкновенных”, образование национальных стилей “учености, политики и философии”, очищение фразеологии авторского повествования от европейского жеманства и французской утонченности, “счастливое соединение” книжного начала с народно-разговорным, с “простонародным”, освобождение стиля от “ига

<sup>12</sup> Горький М. О литературе. М.: “Сов. писатель”, 1937. С. 220.

<sup>13</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. V. С. 207.

<sup>14</sup> Пушкин А.С. О поэтическом слоге // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XI. С. 73. Все последующие ссылки даются на это издание и принимается сокращение: “Пушкин А.С. Соч.”

<sup>15</sup> Северные цветы на 1829 г. СПб., 1828. С. 83–84.

<sup>16</sup> Пушкин А.С. О предисловии г. Лемонте к переводу басен И.А. Крылова // Пушкин А.С. Соч. Т. XI. С. 33.

чужих форм” – вот что составляет цель и сущность работы Пушкина над упорядочением и усовершенствованием русского литературного языка. Кристаллизация общей национально-языковой нормы в языке Пушкина служила мощным толчком для развития национальных, народных стилей художественной литературы. Чем определеннее и устойчивее норма, тем ярче и выразительнее стилистически оправданные отклонения от нее и тем интенсивнее процесс стилистического развития и стилистической дифференциации языка. Художественная литература, по словам В.К. Кюхельбекера, получила свободу употребления всех тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись. Перестраивалось понятие “хорошего” литературного слога. Различия его понимания отражали идеологическую борьбу разных общественных групп. Писатели реакционных, охранительных устремлений пытались противодействовать вторжению в литературу речевых стилей демократического просторечия или, во всяком случае, затруднить их проникновение искусственным сужением грамматических и словарных норм “хорошего литературного слога”. В. Кюхельбекер писал в “Дневнике” в 1833 г.: “Иные называют хорошим слогом тот, который грамматически правилен, свободен от слов обветшалых и не шероховат; но забывают, что этот хороший слог может быть водян, сух, вял, запутан, беден – словом, несносно дурен”<sup>17</sup>.

Сближение языка русской художественной литературы со стилями разговорно-народной речи и устной народной словесности в 20–30-х годах XIX в. было тесно связано с созданием национально-типических образов рассказчиков из разной социальной среды. В стилистическом плане это был живой, активный процесс обрастания языка автора свежими побегами разговорной народной речи, ее разных социальных стилей. Гоголь сначала воспринял именно эту сторону пушкинской народности и пушкинского национального реализма. Образы Рудого Панька и дьяка Фомы Григорьевича засияли ярким и новым светом в русской литературе, воплощенные в новых и новаторских формах художественного сказа.

Гоголь уже в своей ранней прозе выступает противником ограничения норм авторского повествования узкими пределами стандартного литературного стиля. Он смело раздвигает рамки языка художественной литературы, языка автора в сторону разных стилей народно-разговорной речи, в сторону украинского языка, а позднее и в сторону русских народно-областных диалектов, не страшась “неправильностей”. Он не стесняет свою работу над стилем повествования сферой литературно-признанных оборотов, конструкций и даже форм, широко используя варианты разговорно-бытовой речи, “неправильности” просторечия, тем более, что нормы литературности в кругу разговорно-бытовой речи были в ту эпоху довольно зыбкими. Не следует забывать, что даже в грамматике разговорной речи того времени, по остроумному выражению Вяземского, еще царил “система уделов, которая противилась единству целого”<sup>18</sup>.

Уже во второй книжке “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Н. Полевой отмечал “большие неправильности в языке”. Например: “ч е р е з трубу – клубами п о в а л и л с я дым...” Надобно было бы сказать: и з т р у б ы – п о в а л и л дым. “Удивительно видеть чорта, п у с т и в ш е г о с я и с е б е т у д а ж е”. “Очи твои так у г р ю м о н а д в и н у л и с ь б р о в я м и”.

<sup>17</sup> Дневник В.К. Кюхельбекера. М.: “Прибой”, 1929. С. 76\*\*.

<sup>18</sup> Остафьевский архив, П. Письмо к А.И. Тургеневу, 3 июля 1822 г.

“Ветхие кресты толпились в кучку...” “Тихо встретившие жили”. “Таких ошибок можно найти в книге Пасичника сотни”, – с явной враждебностью заключает Полевой свой небольшой список “неправильностей”<sup>19</sup>. А Гоголь как бы испытывает характеристические качества вольных и небрежных оборотов, конструкций разговорно-бытовой речи\*.

Не без иронии Гоголь заставляет своего Поприщина из “Записок сумасшедшего” заявить с дворянской гордостью: “Правильно писать может только дворянин. Оно конечно, некоторые и купчики-конторщики и даже крепостной народ пописывает иногда; но их писание большею частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога” (V, 347). И позднее, в середине 30-х и начале 40-х годов, реакционная клика литераторов во главе с Сенковским, Полевым и Булгариным прямо издевалась над “неправильностями” гоголевского языка. Сенковский иронически отмечает у Гоголя в “Арабесках” “жестокое притязание на блестящий слог – при печальном неустройстве фразы и неуменье владеть языком [...]”<sup>20</sup>. К. Масальский привел длинный список “неправильностей и небрежностей слога”, отмеченных им в “Мертвых душах” (“вдали узрет”, “носовая ноздря”, “попавши, где-то на дороге претолстое бревно”, “почтмейстер отступился” (вместо “отступил”), “перевалисты вались вдали отдаленные петухи” и т.п.)<sup>21</sup>. Полевой охотно подобрал из “Мертвых душ” те выражения, которые ему казались “нерусскими”, например: “они и зопьются и будут стельки”, “красюшка уха его скручивалась”, “пропал, как волдырь на воде” и др. под<sup>22</sup>. Сенковский в насмешках над “ошибками” Гоголя не гнушался откровенными искажениями и фальсификациями.

Показательно, что выписки таких “неправильностей и ошибок” производились не только из повествовательного текста, но и из речей, реплик действующих лиц, которые, естественно, в силу их реалистичности не могли говорить стилем письменного изложения Булгарина и Сенковского.

Было бы антиисторично видеть в этой гоголевской широте и небрежной свободе переноса разных форм и выражений разговорно-бытовой речи в язык литературы простой плод неумения Гоголя приспособиться к нормам русского литературного слога. У Гоголя есть произведения, лишенные вольностей этого рода. Таковы, например, статья “О движении журнальной литературы в 1834–1835 гг.”, “Петербургские записки 1836 г.” и даже “Невский проспект”. Следовательно, Гоголь писал так, как он писал, не только потому, что в силу своих украинских, “провинциальных”, как тогда говорили, речевых навыков не мог писать иначе. А между тем именно так хотели представить дело враги Гоголя и враги русского народа, враги русской передовой интеллигенции.

После того как Гоголь в “Выбранных местах из переписки с друзьями” со смиренной иронией согласился с советом Булгарина, Сенковского и Полевого – “поучиться прежде русской грамоте, а потом уж писать”, Булгарин счел своей

<sup>19</sup> Московский телеграф. 1832. Ч. 44. № 6. С. 266–267.

<sup>20</sup> Библиотека для чтения. 1843. Т. VII. Ч. 1. Отд. 6. С. 21–28. То же в кн.: Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя / Под ред. В. Зелинского. М., 1907. Ч. III. С. 56.

<sup>21</sup> Сын отечества. 1842. Ч. III, № VI. С. 1–30. То же в кн. Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя. М., 1903. Ч. I. С. 274–275.

<sup>22</sup> Русский вестник. 1842. Т. VI. № 5–6. Критика и библиография. С. 33–57. То же в кн.: Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя. Ч. I. С. 201.

обязанностью подчеркнуть: “[...] Гоголь весьма плохо знает русский язык, пишет провинциализмами, в чем сам сознался в последней своей книжке [...] он все не знает России и, наконец [...] в его сочинениях одне грязные картины [...]”<sup>23</sup>.

О “Мертвых душах” представители реакционных течений в литературе, например Н. Греч, утверждали, что “[...] это просто положенный на бумагу рассказ замысловатого, мнимо простодушного Малороссиянина, в кругу добрых приятелей, которые отнюдь не погневаются на смелые выражения, нестерпимые в чопорных гостиных, в кругу разодетых барынь, не требуют ни плана, ни единства, ни слога, только было бы чему посмеяться”<sup>24</sup>.

Между тем Гоголь признавал единую внутреннюю основу русского национально-литературного языка, его структуру (так, как она кристаллизовалась в языке Пушкина) и не уклонялся от нее в существенном. Но Гоголь считал, что многообразии вариантных форм, конструкций, оборотов, свойственных живой народной речи в ее разных стилях, может гораздо шире и свободнее применяться в художественной литературе, чем это допускалось тогдашними нормами так называемого “хорошего слога”. По его мнению, общенациональный, народный характер русской литературы лишь ярче и полнее выступит при раздвижении границ словесно-художественного выражения в сторону народных стилей разговорной речи и даже народно-профессиональных и народно-областных диалектов. Показательно в этом отношении суждение Гоголя о Пушкине как о национальном поэте и о его отношении к литературному языку. “Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство”<sup>25</sup>. В “Мертвых душах”, пародийно обнажая демократическую направленность своего национально-бытового, простонародно-уличного, литературно не приглаженного стиля, Гоголь писал об “уличном слове”: “Впрочем, если слово из улицы попало в книгу, не писатель виноват, виноваты читатели, и прежде всего читатели высшего общества: от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова, а французскими, немецкими и английскими они, пожалуй, наделят в таком количестве, что и не захочешь, и наделят даже с сохранением всех возможных произношений [...] А между тем какая взискательность! Хотят непременно, чтобы все было написано языком самым строгим, очищенным и благородным, – словом, хотят, чтобы русский язык сам собою спустился вдруг с облаков, обработанный, как следует, и сел бы им прямо на язык, а им бы больше ничего, как только разинуть рты да выставить его”<sup>26</sup>.

Свободное, смелое и даже как бы несколько областническое отношение Гоголя к установившимся литературным нормам, кое в чем сблизившее Гоголя с высоко ценимым им Далем, влекло Гоголя далеко за пределы пушкинской системы художественных стилей. Из безбрежной стихии устно-бытовой речи Пушкин взискательно отбирал в литературный язык и художественно, мастерски обрабатывал только то, что, по его мнению, составляло коренные основы общего национального русского языка, что не носило резкого отпечатка област-

<sup>23</sup> Булгарин Ф. По поводу статьи Вяземского о Гоголе // Северная пчела. 1847. № 98. То же в кн.: Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя. Ч. III. С. 163.

<sup>24</sup> Северная пчела. 1842. № 137. То же в кн.: Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя. М., 1903. Ч. II. С. 37–38.

<sup>25</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. V. С. 207.

<sup>26</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. III. С. 163; ср. Черновые редакции в т. VII, с. 297.

ного провинциализма и тем более антинародных классовых жаргонов и что не принадлежало к “языку дурных обществ”, т.е. к узким социально-речевым стилям буржуазного неинтеллигентного мещанства. Пушкинская языковая норма, особенно последних лет творчества, многим казалась чрезмерно широкой. Понятно поэтому, что разговорно-бытовые вольности языка Гоголя не всегда одобрялись и передовой общественностью того времени.

М. Сорокин в рецензии на “Мертвые души” писал: “Обвинение, будто Гоголь не знает языка и пишет варварским слогом, имеет некоторую тень истины, по крайней мере на столько, чтоб было к чему привязаться”. Однако Сорокин тут же указывает, что разговорный язык “Горя от ума” тоже вызывал нападки со стороны консервативных пуристов. “Гоголь также подвергся подобному осуждению, которому подал повод своею небрежностью. Но зато как хорошо говорят созданные им лица, каждое сообразно своему характеру! Какие сокровища, после Крылова и Пушкина, умел он найти в богатом, еще далеко не разработанном руднике Русского языка! Как много комизма в этом простодушном слого, как много энергии в его лирических отступлениях [...]”<sup>27</sup>.

Белинский так отзывался о манере гоголевского изложения в “Мертвых душах”, “произведении, столько же национальном, сколько и высокохудожественном”: “В нем есть свои недостатки, важные и неважные. К последним относим мы неправильности в *я з ы к е*, который вообще составляет столько же слабую сторону таланта Гоголя, сколько его слог (стиль) составляет сильную сторону его таланта”<sup>28</sup>.

Вскоре Белинский выдвинул такую формулу относительно языка и стиля Гоголя: “[...] у Гоголя есть нечто такое, что заставляет не замечать небрежности его языка, – есть *с л о г*. Гоголь не пишет, а рисует; его изображения дышат живыми красками действительности. Видишь и слышишь их. Каждое слово, каждая фраза резко, определенно, рельефно выражает у него мысль, и тщетно хотели бы придумать другое слово или другую фразу для выражения этой мысли. Это значит иметь *с л о г*, который имеют только великие писатели [...]”<sup>29</sup>

Ведь и сам Белинский считал литературную норму русского национально-языкового выражения еще не вполне установившеюся. “Русский язык, – писал он в 1845 г., – еще не установился, – и дай бог, чтоб он еще как можно долее не установился, потому что чем дольше будет он устанавливаться, тем лучше и богаче установится он”<sup>30</sup>.

Многие небрежности и вольности языка Гоголя объясняются его стремлением более свободно пересаживать в литературу формы выражения и обороты устной, звучащей речи.

<sup>27</sup> Сорокин М. Рецензия на “Мертвые души” // Санктпетербургские ведомости. 1842. № 163, 164 и 165. Библиография. То же в кн.: Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя. Ч. I. С. 250.

<sup>28</sup> Белинский В.Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н.В. Гоголя // Современник. 1847. Т. I. Отд. 3. С. 56. То же в кн.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. (тт. I–XI – под ред. и с примеч. С.А. Венгерова. СПб., 1900–1926; тт. XII–XIII – под ред. и с примеч. В.С. Спиридонова. Л.: Гослитиздат, 1948). Т. X. С. 428 (1846). Все последующие ссылки даются на это издание и принимается сокращение: “Белинский В.Г. Соч.” (в скобках указывается год первой публикации статьи).

<sup>29</sup> “Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке” // Отечественные записки. 1842. Т. XXIV. № 9. Отд. VIII. С. 35.

<sup>30</sup> Белинский В.Г. Соч. Т. IX. С. 476 (1845).

Тенденция языка Гоголя к воспроизведению и сохранению в повествовательно-художественном стиле качества звучащей ораторской и разговорной речи бросилась в глаза еще его современникам.

Плетнев, говоря о “Театральном разезде после позднего представления комедии”, старается объяснить отступления от литературной нормы склонностью Гоголя к живой народно-разговорной речи: “Автор влечет вас, сам увлекаемый потоками новых образов, положений и чувствований. Он менее всего думает об окончательной отделке языка, довольствуясь одною точностью выражений без отношения их к требованиям гармонии и словосочинения. Его надобно не читать, а играть или представлять, как он и сам обходится с своими пьесами. В них так мало соблюдено условий, принятых в книжном языке, что, без сочувствия с самым искусством, не оценишь автора, вышедшего совершенно из форм искусственности [...]”<sup>31</sup>

О том, как сам Гоголь понимал и передавал живое интонационное движение и экспрессивное разнообразие своего стиля, рассказывает в “Воспоминаниях” Д.А. Оболенский: «Гоголь мастерски читал: не только всякое слово у него выходило внятно, но, переменяя часто интонацию речи, он разнообразил ее и заставлял слушателя усваивать самые мелочные оттенки мысли. Помню, как он начал глухим и каким-то гробовым голосом: “Зачем же изображать бедность, да бедность... И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок”. После этих слов внезапно Гоголь приподнял голову, встряхнул волосы и продолжал уже громким и торжественным голосом: “Зато какая глушь и какой закоулок!” За сим началось великолепное описание деревни Тентетникова, которое в чтении Гоголя выходило как будто писано в известном размере [...] Меня в высшей степени поразила необыкновенная гармония речи»<sup>32</sup>.

Гоголь больше всего ценил и острее всего воспринимал звучащую речь. В плане звучащей речи с многообразием ее интонаций и форм строился его художественный стиль. В статье “Чтения русских поэтов перед публикою” Гоголь писал, что “язык наш [...] как бы создан для искусного чтения, заключая в себе все оттенки звуков и самые смелые переходы от возвышенного до простого в одной и той же речи”<sup>33</sup>.

Говоря о стиле “Одиссеи” в переводе Жуковского и имея в виду свой идеал национально-русского повествовательного стиля, Гоголь писал: “Бесконечно огромные периоды, которые у всякого другого были бы вялы, темны, и периоды сжатые, краткие, которые у другого были бы черствы, обрублены, ожесточили бы речь, у него так братски улегаются друг возле друга, все переходы и встречи противоположностей совершаются в таком благозвучии, все так сливается в одно, улетучивая тяжелый громозд целого, что, кажется, как бы пропал вовсе всякий слог и склад речи [...] Здесь-то увидят наши писатели, с какой разумной осмотрительностью нужно употреблять слова и выражения, как всякому простому слову можно возратить его возвышенное достоинство уменьем поместить его в надлежащем месте [...]”<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Современник. 1843. Т. 29. С. 408–410. То же в кн.: Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя. Ч. III. С. 63–64.

<sup>32</sup> Русская старина. 1873. Т. VIII. № 12. С. 943–944.

<sup>33</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. IV. С. 22.

<sup>34</sup> Там же. С. 32.

В статье “В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность” Гоголь заявляет, что национальный русский язык еще полон огромных, не раскрывшихся сил. Все, что создано до сих пор русским обществом в области культуры литературно-художественного слова, – “все это еще орудия, еще материалы, еще глыбы, еще в руде дорогие металлы, из которых выкуется иная, сильнейшая речь. Пройдет эта речь уже насквозь всю душу и не упадет на бесплодную землю”<sup>35</sup>. Струи самородного ключа русской поэзии, по мнению Гоголя, сильно пробиваются лишь в народных песнях и поговорах.

Таким образом, “сам необыкновенный язык наш есть тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанию непонятливейшего человека, – язык, который сам по себе уже поэт [...]”<sup>36</sup>.

Все глубже вникая в общенародный русский язык, в разные его типы и стили, наблюдая в нем “все переходы и встречи противоположностей”, “все извороты и обороты”, осмысляя “начала” и “свойства” русского языка, Гоголь еще более и еще далее, чем Пушкин, раздвинул границы русского национально-литературного языка и старался показать всю ширь его пространства в языке художественной литературы.

“Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму, – писал Гоголь, уверенный в великом будущем русского языка и русского народа, – еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя все, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней”<sup>37</sup>.

### 3

Художественный путь Гоголя сложен, многообразен и противоречив. Периодизация его творческой деятельности – при наличии резко ощутительных граней между отдельными этапами – не проста, так как Гоголь возвращался к прежним своим образам и темам, к прежней манере и, внося в них новые стилистические качества, сохранял многое и из старого. Так было с “Портретом”, “Тарасом Бульбой”. Замысел трагедии из украинской истории, из истории Запорожья, сопровождает работу Гоголя над “Мертвыми душами”. И все же нельзя не видеть в “Ревизоре”, “Шинели” и “Мертвых душах” нового и самого важного этапа его литературной и художественно-речевой деятельности.

Белинский заявил в разборе “Мертвых душ”, что здесь Гоголь «совершенно отрешился от малороссийского элемента и стал русским национальным поэтом во всем пространстве этого слова. При каждом слове его поэмы читатель может говорить: Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!

<sup>35</sup> Там же. С. 212.

<sup>36</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. IV. С. 211–212.

<sup>37</sup> Там же. С. 221.



Этот русский дух ощущается и в юморе, и в иронии, и в выражении автора, и в размашистой силе чувства, и в лиризме отступлений, и в пафосе всей поэмы, и в характерах действующих лиц, от Чичикова до Селифана и “подлеца Чубарого” включительно [...]»<sup>38</sup>.

Не без иронии, но и не без гордости Гоголь еще в период подготовки “Вечеров на хуторе близ Диканьки” заявил о себе, что он – “писатель совершенно во вкусе черни”.

Величие молодого Гоголя в том, что он тонко и точно оценил историческое значение пушкинского понимания народности, национального реализма и социально-бытовой характерности в сфере словесного искусства для свободного развития национальных стилей русской литературы. Уже в первых своих повестях из цикла “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Гоголь выходит на широкую дорогу изображения народа (прежде всего – украинского народа) в реалистической атмосфере народно-бытовой речи, народных обрядов, поверий, стилистики народных сказок и песен. Глубокое осознание сущности пушкинской народной “эстетики слова” помогало Гоголю с большой свободой и тонким выбором пользоваться для обогащения стилистики русской художественной речи выразительными красками родственной русскому народу и родной для Гоголя украинской литературно-языковой традиции.

Гоголь с самого начала избрал русский язык и путь русского писателя. Даже в своих украинских повестях он пользовался выразительными формами украинского народного языка, его поэтическими образами, его фразеологическими оборотами лишь как средством создания национального колорита. Он искусно расцвечивал этими красками и обогащал этими элементами язык русской художественной литературы. Глубокое своеобразие и оригинальность гоголевской стилистической позиции бросились в глаза современным критикам. В “Телескопе” было написано (Н.И. Надеждиным): “В отношении к языку писавшие Малороссийские картины обыкновенно впадали в две противоположные крайности: или сглаживали совершенно все местные идиотизмы Украинского наречия, или сохраняли его совершенно неприкосновенным”<sup>39</sup>. В качестве примера указывались, с одной стороны, романы Нарезного, с другой – повести и пьесы Квитки. “Наш П а с ч н и к умел стать на золотой середине. У него национальный мотив Украинского наречия переведен, так сказать, на Москальские ноты, не теряя своей оригинальной физиономии”<sup>40</sup>.

Современники отмечали, что язык гоголевских повестей, “мимоходом сказать, несовершенно отделанный, обогащен словами и оборотами, заимствованными из Малороссийского наречия”, и даже приходили к выводу, что “выразительность оных дает им право гражданства в общем Русском языке”<sup>41</sup>. Тонкий отбор и художественно оправданное применение тех элементов украинской народной речи, которые соответствовали строю близко родственного русского

<sup>38</sup> Отечественные записки. 1842. Т. XXIII. № 7. Отд. VI. С. 8–9. То же в кн.: *Белинский В.Г. Соч.* Т. VII. С. 254–255 (1842).

<sup>39</sup> Рецензия Н. Надеждина на “Вечера на хуторе близ Диканьки” // *Телескоп*. 1831. Ч. V. № 20. Отд. VI. Библиография. С. 561. То же в кн.: *Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя*. Ч. I. С. 30.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Рецензия Ф. Булгарина на “Вечера на хуторе близ Диканьки” // *Северная пчела*. 1831. № 219 и 220. То же в кн.: *Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя*. Ч. I. С. 36.

языка, естественно сочетались у Гоголя с широким и свободным использованием конструкций и оборотов русской народно-разговорной речи. Все это открывало новые перспективы литературно-художественного изображения народа и поражало живой национально-речевой характерностью, неподдельной силой народного выражения. Образ украинского народа как главного героя “Вечеров на хуторе близ Диканьки”, а позднее “Тараса Бульбы”, выступает и в своем внутреннем единстве и в многообразии национальных характеров. Образы отдельных персонажей у Гоголя выражают черты и стремления народа.

Своеобразие и широта захвата словесных образов, ритмов, фразеологических оборотов и синтаксических приемов украинской народной поэзии в повестях и романах из быта и истории Украины; яркий колорит украинского разговорного просторечия в сказе Рудого Панька и его приятелей, особенно дьяка Фомы Григорьевича; расширение сферы украинского словесного народного творчества в стиле “Тараса Бульбы”, глубоко вобравшем в себя элементы украинских дум, украинских исторических песен; свобода и смелость в отношении художественного применения самых разнообразных по экспрессии, по стилевому качеству и профессиональной окраске форм русской народно-разговорной речи, все возраставшие и достигшие предельной степени в языке “Мертвых душ”; вольное и широкое использование стилей книжной и письменно-деловой речи; новаторское отношение к жанровым разновидностям языка предшествующей художественной литературы; тенденция к сращиванию границ между ними; неудержимое стремление совместить, синтезировать стилистически далекие формы и типы литературно-художественной речи в одной композиции (например, в “Старосветских помещиках”, в “Невском проспекте”, в “Портрете”, в исторической эпопее “Тарас Бульба”); быстрые переходы от одного литературного жанра к другому (ср. “Записки сумасшедшего”, “Портрет”, “Нос” и “Коляску”) – все это исходило из пушкинской работы по обновлению и демократизации русской национально-художественной стилистики, но сильно расширило задачи и объем пушкинской стилистической реформы и вело к созданию новых стилистических основ критического реализма.

Проблема народности в языке русской художественной литературы первой трети XIX в. была неотделима от вопроса о способах речевого изображения национальных характеров. Фонвизин, Крылов, Грибоедов, Пушкин указали разные пути и формы художественно-реалистического использования выразительных средств народно-разговорной речи для этой цели. С чрезвычайной остротой выдвинулась задача изучения и воспроизведения социальной характеристики речи [...] Укрепившийся под влиянием Пушкина в передовой русской литературе реализм как метод глубокого отражения действительности – в соответствии с свойственными ей социальными различиями быта, культуры и речевых навыков – требовал от писателя широкого знакомства с словесно-художественными вкусами и социально-речевыми стилями разных сословий, разных кругов русского общества [...] В каждой более или менее самоопределившейся социальной среде в связи с ее общественным бытием и материальной культурой складывается свой словесно-художественный вкус, связанный со специфическим отбором и оценкой разных выразительных средств общенародного языка. На этой почве развивается своеобразное устно-бытовое речевое творчество этой среды, своеобразный социально-речевой стиль. Для писателя этот устный и письменный фольклор, эта бытовая словесность социальной среды, выражающая ее стремления, вкусы, отношение к жизни, и свойственная этой среде манера сло-

весного выражения становятся одним из очень важных источников изображения этой среды. С этой точки зрения понятен острый интерес передовых русских литературных деятелей начала XIX в. к изучению речевой эстетики и стилистических своеобразий речи у представителей разных сословий. “Русский романист, – писал В.Г. Белинский, – может вывести в своем романе людей всех сословий и каждого заставить говорить своим языком: образованного человека – языком образованных людей, купца – по-купечески, солдата – по-солдатски, мужика – по-мужицки”<sup>42</sup>. Писатель-реалист должен выводить на сцену, изображать национальные характеры как порождение строго определенных общественно-исторических условий. По словам В.Г. Белинского, «в наше время, все: или штатские, или военные, или мещане, купцы, художники, ученые, земледельцы – все, что угодно, – только не “люди”; титул “человека” священно и велико только на словах да в книгах, а в жизни о нем никто не заботится, никто не спрашивает [...]»<sup>43</sup>. Специфика характера и речи человека определяется той общественной средой, теми общественными отношениями, в которых он живет и развивается.

Тон, экспрессия, речевое построение рассказа становятся структурными средствами воспроизведения национальных характеров, народных типов. В социальных стилях разговорной народной речи ищутся словесные краски для образа, обобщенно отражающего типических представителей той или иной социальной среды. Любопытно с этой точки зрения признание С.Т. Аксакова, находившегося под сильным влиянием гоголевского стиля, о своих “Записках ружейного охотника”: “Я не могу найти приличного тона, не могу с точностью назначить себе границы [...] Это пересказ простого охотника с бессознательным поэтическим чувством, который не знает в простоте сердца, что описывает природу поэтически. Это – литератор, прикидывающийся простяком”<sup>44</sup>.

Национально-характерное в общенародном языке и социально-характерное в особенностях речи разных сословий стало предметом пристального внимания и неустанного изучения Гоголя. Каждый народ, по мнению Гоголя, “отличился [...] своим собственным словом, которым выражая какой ни есть предмет, отражает в выражении его часть собственного своего характера”<sup>45</sup>.

Вместе с тем, как указал еще Белинский, Гоголь “заставляет говорить своих героев сообразно с их характерами”<sup>46</sup>. Уже в ранних произведениях Гоголя, до “Ревизора”, в составе речи рассказчиков, а особенно персонажей, легко обнаруживаются широкие и разнообразные пласты русской народно-разговорной речи или просторечия, многочисленные ряды слов и выражений, оборотов официально-канцелярского слога, элементы профессиональной лексики – чиновничьей, должностной, военной, художнической, школьного жаргона. Значительное место занимают также украинизмы – вольные и невольные. Но, вообще говоря, сословные и профессиональные речевые краски в языке Гоголя до середины 30-х годов еще не так богаты и разнообразны. Оригинальны и новы были принципы и приемы их характеристического, социально-типического

<sup>42</sup> Белинский В.Г. Соч. Т. VII. С. 387 (1842).

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 58. С. 728. Письмо С.Т. Аксакова к И.С. Аксакову от 17 февраля 1850 г.

<sup>45</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. III. С. 106.

<sup>46</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1948. Т. II. С. 314.

объединения при создании образов героев из разных слоев современного общества.

Перед Гоголем встали два вопроса, им глубоко, самостоятельно и гениально творчески разрешенные: вопрос о построении диалога в повести и о способах характеристического сочетания разных форм и элементов общенародного языка с признаками классовых жаргонов и разных социально-речевых стилей при изображении персонажей, а также литературных рассказчиков.

Вопрос о строе диалогической речи в композиции прозаического художественного произведения реалистической окраски не был разрешен русской литературой допушкинской поры. Стиль автора свободно вторгнулся в эту область. Многообразие жизненной речевой экспрессии, связанное с индивидуально-типическими чертами социально-бытовых характеров, до Гоголя медленно и скупо проникало в русскую художественную литературу XIX в.

Опыты создания художественно-реалистического диалога, выражающего особенности общественной физиономии выводимых лиц, в творчестве Крылова и Грибоедова были ограничены жанром и областью стиховой речи. Комедийный стиль Фонвизина нуждался в углублении и преобразовании.

Пушкинский принцип точного и лаконического немногословного обмена репликами с тонко подобранной и острохарактерной социальной окраской представлялся индивидуально неповторимым. Лишь в творчестве Лермонтова он получил развитие и углубление. Социальный облик гоголевских персонажей и их бытовая характерность увлекли Гоголя в другую сторону – ближе к Фонвизину и Крылову.

В литературном и театральном искусстве того времени господствовали штампы речевого изображения и представления характеров, сужавшие и обеднявшие отражение общественной жизни. Гоголь вступил с ними в открытую и беспощадную борьбу. После первого представления “Ревизора” Гоголь писал о сценическом воспроизведении образа Хлестакова: “Вообще у нас актеры совсем не умеют лгать. Они воображают, что лгать значит просто нести болтовню. Лгать значит говорить ложь тоном так близким к истине, так естественно, так наивно, как можно только говорить одну истину, – и здесь-то заключается именно все комическое лжи [...] Хлестаков лжет вовсе не холодно, или фанфаронски-театрально: он лжет с чувством; в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого. Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни – почти род вдохновения. И хоть бы что-нибудь из этого было выражено! Никакого тоже характера, т.е. лица, т.е. видимой наружности, т.е. физиономии решительно не дано было бедному Хлестакову”<sup>47</sup>.

В.Ф. Одоевский понимает трудность выражения социального характера в художественном строении диалогической речи и видит в Гоголе Колумба нового реалистического стиля диалога. По его мнению, у человека так называемого высшего общества “страсти выражаются одною фразою, одним словом, словом условным, которого, как азбуку, нельзя ни перевести, ни выдумать”<sup>48</sup>; “у него часто пробежат в душе самые сильные бури, а он для их выражения употребит самое незначущее слово. Сколько усилий потребно романисту для того, чтобы читатель понял значение этого слова; как для сего надобно рассказать всю ис-

<sup>47</sup> Гоголь Н.В. Ревизор / Под ред. Н.Л. Бродского. М., 1927. С. 108–109.

<sup>48</sup> Одоевский В.Ф. Две заметки о Гоголе // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования / Под ред. В.В. Гиппиуса. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. I. С. 225.

торию жизни его выговорившего”<sup>49</sup>. Так обобщает В.Ф. Одоевский принципы построения диалогической речи в “Евгении Онегине” Пушкина, а отчасти в таких его повестях, как “Выстрел” и “Барышня-крестьянка”.

Между тем, по мнению В.Ф. Одоевского, у “человека низшего класса есть своя “скрытность”: [...] он вам говорит совсем не то, что он думает, или что хочет сказать, и от того, по-видимому, говорит бессмыслицу. Когда вы в самом деле, так сказать, наяву, ее услышите – она рассмешит вас и только; но в мире искусства – другие законы: здесь бессмыслица остается просто бессмыслицею”<sup>50</sup>. Передать это в художественном произведении – трудно. Нужно “найти такую речь, которая бы соответствовала и характеру простолюдина и требованиям искусства”<sup>51</sup>. По мнению В.Ф. Одоевского, только Гоголь сумел создать подлинно художественные формы воспроизведения простонародного разговора, у других же русских писателей “разговор простолюдин[родный] – просто глуп”<sup>52</sup>. В качестве иллюстрации приводится разговор Ивана Ивановича с бабой из повести о ссоре двух Иванов. “Ив[ан] Ив[анович] спрашивает у бабы: какое это ружье? – баба отвечает: кажись железное. У Ивана Ивановича вертится в голове как бы получить это ружье и очень бы ему хотелось получить у нее совета, что ему сделать в этом случае – но вместо того эта мысль получает у него следующее выражение: от чего ж оно железное?”<sup>53</sup>.

В творчестве Гоголя социально-стилистические оттенки речи, своеобразии выбора выражений, особенности речевого построения тесно и органически связывались с типическими чертами личности, с специфическими свойствами характера. Очень интересен в этом отношении рассказ Д.А. Оболенского о том, как Гоголь воспринял и осмыслил “смешную жалобу какого-то господина”, записанную в штрафной книге на почтовой станции.

“Выслушав ее, Гоголь спросил меня:

– А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек?

– Право, не знаю, – отвечал я.

– А вот я вам расскажу. – И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру, представляя даже в лицах некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это выделял совершенно серьезно. Засим он рассказал мне, что как-то одно время они жили вместе с Н.М. Языковым (поэтом) и вечером, ложась спать, забавлялись описанием разных характеров и за сим придумывали для каждого характера соответственную фамилию”<sup>54</sup>.

Сам Гоголь так писал об этом качестве своего стиля: “Мне важно, кто и что именно сказал, важна и самая л и ч н о с т ь того человека, который сказал, его черты характера”<sup>55</sup>. Речь и образ у Гоголя сливались в органическое структурное единство.

<sup>49</sup> Там же. С. 223.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> Там же. С. 223.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Воспоминания кн. Д.А. Оболенского // Русская старина, 1873. Т. VIII. № 12. С. 942–943.

<sup>55</sup> Письма Н.В. Гоголя / Ред. В.И. Шенрока. СПб., 1901. Т. III. С. 414. – Все последующие ссылки на письма Н.В. Гоголя даются по этому изданию. Принимается сокращение: “Гоголь Н.В. Письма”.

Жалуясь в письме к А.О. Россету (от 15 апреля 1847 г.) на свою болезнь незнания “многих вещей в России” (“что такое нынешний русский человек на разных степенях своих мест, должностей и образований”), Гоголь просит записывать мнения, слова разных людей и тут же обозначать их характеры, рисовать их портреты и даже в таких подробностях: “[...] с вида же он казист и приличен (или неприличен); держит руку вот как; сморкается вот как; нюхает табак вот как... Словом, не пропуская ничего того, что видит глаз, от вещей крупных до мелочей”<sup>56</sup>.

В “Петербургских записках 1836 г.” Гоголь писал: «Право, пора знать уже, что одно только верное изображение характеров, не в общих вытверженных чертах, но в их национально-вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: “Да это, кажется, знакомый человек”, – только такое изображение приносит существенную пользу»<sup>57</sup>.

Жизненные обороты и интонации, сила реальной характерности речей гоголевских персонажей настолько поражали современников, что высказывалось мнение: “автор – стенограф”. Так писал в пушкинском “Современнике” П.А. Вяземский. По его словам, «Осип в “Ревизоре” говорит чисто лакейским языком, лакея в нем слышим деревенского, который прожил несколько времени в столице [...]»<sup>58</sup>.

В “Невском проспекте” Гоголь остро пародирует жаргон петербургских немцев-ремесленников, так тускло охарактеризованный раньше Гречем. “Что такое офицер! Я – швабский немец. Мой сам [...] будет офицер: полтора года юнкер, два года поручик, и я завтра сейчас офицер” (V, 279). Ср. там же: “Я немец, а не рогатая говядина”.

В “Ревизоре” и “Мертвых душах” Гоголь ярко и колоритно изобразил, как провинциальные жеманницы из чиновничье-дворянского круга комически уродовали старомодный классовый русско-французский жаргон “высшего общества”. Воспроизводя сатирически этот социально-речевой стиль, Гоголь тут же раскрывает его антинародную и пошлую сущность: “Чтоб еще более облагородить русский язык, половина почти слов была выброшена вовсе из разговора, и потому весьма часто было нужно прибегать к французскому языку; зато уж там, по-французски, другое дело: там позволялись такие слова, которые были гораздо прежнее упомянутых” (III, 157).

Типическая характерность и многообразие приемов смешения разных речевых стилей, виртуозность применения соответствующего социальному облику персонажа профессионального, жаргонного или народно-областного языкового материала доведены до высшей степени совершенства в языке “Мертвых душ”.

Даже те, кто считал дерзкой сатиру Гоголя, говорили: “[...] по подробностям, по описанию портретов, это замечательное произведение, верность их несомненна. Это Русские люди, Русские привычки, манеры и речи, подмеченные острым, зорким умом Русским”<sup>59</sup>.

Диалогическая речь у Гоголя приобретает необыкновенное разнообразие жизненной экспрессии и драматическое напряжение.

<sup>56</sup> Гоголь Н.В. Письма. Т. III. С. 429.

<sup>57</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. V. С. 517–518.

<sup>58</sup> Вяземский П.А. “Ревизор”. Комедия Н. Гоголя. СПб., 1836 // Современник. 1836. Т. 2. С. 295.

<sup>59</sup> Из записок сенатора К.Н. Лебедева, 1842 // Русский архив. 1910. Кн. 8. С. 480. То же в кн.: Гиппиус В.В. Н.В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. М., 1931. С. 243.

Интересные суждения о многообразии экспрессивных оттенков речи Чичикова можно найти в несколько неожиданном месте – в “Трех письмах к Н.В. Гоголю, писанных в 1848 г.” архимандрита Федора. В соответствии с обобщающими комментариями самого Гоголя здесь отмечаются вариации речевого стиля Чичикова, основанные на стремлении попадать в тон собеседника, вторить ему. При каждой встрече с владельцами мертвых душ в речи Чичикова слышится что-то новое и в высшей степени социально-типическое. После разговора с Маниловым, исполненного пафоса, чувствительности, а отчасти и учености (“не имей денег, имей хороших людей для обращения, – сказал один мудрец”, “я не мею перед законом”), Чичиков совершенно меняет манеру речи в беседе с Коробочкой:

«“Не дурно, матушка, хлебнем и фруктовой”, – вот уж как поговаривает Павел Иванович, вчера с таким чувством и таким чувствительным слогом рассуждавший о дружбе. А между тем это все тот же основательный Павел Иванович. Сперва говорил он: “У вас, матушка, хорошая деревенька. Сколько в ней душ?” А потом: “позвольте узнать фамилию вашу” и уже наконец: “а имя и отчество? Настасья Петровна? Хорошее имя. У меня тетка, родная сестра моей матери, Настасья Петровна”. Нечего сказать, удивительно умен и находчив должен быть этот Чичиков, и сердце, должно быть, доброе имеет, не испорченное Европейским вольномыслием. Засхал в такую глушь, заблудился, и с Настасьей Петровной беседует, как родной, просто, спокойно, с участием, беседует привычною ей речью, как будто век свой только с нею и вел свою беседу»<sup>60</sup>. Этого анализа, конечно, совсем не достаточно. Ведь в речи Чичикова, обращенной к Коробочке, уже с самого начала звучат ноты фамильярного просторечия с оттенком непринужденной развязности. “Чичиков [...] вовсе не церемонился” (III, 45), – определяет сам Гоголь стиль начала разговора с Коробочкой. Вот этот разговор – бесцеремонный и покровительственно-небрежный:

“– Здравствуйте, батюшка. Каково почивали? – сказала хозяйка, *приподнимаясь с места [...]*

– Хорошо, хорошо, – говорил Чичиков, *сядась в кресла. – Вы как, матушка?*

– Плохо, отец мой.

– Как так?

– Бессонница. Все поясница болит, и нога, что повыше косточки, так вот и ломит.

– *Пройдет, пройдет, матушка. На это нечего глядеть.*

– Дай бог, чтобы прошло. Я-то смазывала свиным салом и скипидаром тоже смачивала. А с чем прихлебнете чайку? Во фляжке фруктовая.

– Не дурно, матушка; хлебнем и фруктовой” (III, 45).

А вслед за этим – по мере продолжения беседы – в репликах Чичикова появляются сначала грубоватые выражения и даже окрики, все сильнее прорываются нотки пренебрежения и нетерпения.

“– Да на что же оне тебе? – сказала старуха, выпучив на него глаза.

– *Это уж мое дело.*

– Да ведь оне-ж мертвые.

– *Да кто же говорит, что оне живые?* Потому-то и в убыток вам, что мертвые: вы за них платите, а тепер я вас избавлю от хлопот и платежа. Понимае-

<sup>60</sup> Три письма к Н.В. Гоголю, писанные в 1848 г. СПб., 1860. С. 81.

те? Да не только избавлю, да еще сверх того дам вам пятнадцать рублей. Ну, теперь ясно?

– Право, не знаю, – произнесла хозяйка с расстановкой...” (III, 48).

И далее Гоголь с необыкновенной драматической тонкостью передает в движении диалога, в изменениях экспрессивности выражений недоумение, растерянность, “крепколобость”, тупость и вместе с тем хозяйственную осмотрительность, практичность Коробочки, уловки и все растущее раздражение Чичикова. Речи персонажей дают возможность как бы осязать их, слышать их интонации, видеть их живую мимику. Реплики Чичикова становятся все напористее, бесцеремоннее и раздраженнее. “Послушайте, матушка ... Эх, какие вы! [...] Рассмотрите: ведь это прах. Понимаете ли? это просто прах [...] Ну, скажите сами, на что оно нужно?” (III, 49).

“Страм, страм, матушка! просто страм! Ну, что вы это говорите, подумайте сами! Кто же станет покупать их? Ну, какое употребление он может из них сделать?” (III, 50).

Так со все нарастающей силой увеличивается напряжение как бы кружащейся на месте речи, пока Чичиков не вышел совершенно из границ всякого терпения и не посулил Коробочке черта. И тут – после ужаса Коробочки перед чертом – в реплике Чичикова контрастно-остро выступает комическое сочетание привычной лицемерной его риторики с резкой грубостью и бранью.

“Я дивлюсь, как они вам десятками не снятся. Из одного христианского человеколюбия хотел: вижу – бедная вдова убивается, терпит нужду... Да пропади и околеи со всей вашей деревней!..” (III, 51).

Так нов и реалистичен был стиль гоголевского диалога. Н.М. Языков писал родным (1 декабря 1842 г.): «Гоголь получает отовсюду известия, что его сильно ругают русские помещики; вот ясное доказательство, что портреты их списаны им верно и что подлинники задеты за живое! Таков талант! Многие прежде Гоголя описывали житье-бытье российского дворянства, но никто не рассерживал его так сильно, как он. Жаль еще, что эти портреты списаны не во весь рост. То ли было бы! Но ведь тогда не можно бы напечатать “Мертвые души”!»<sup>61</sup>.

Согласно творческому методу Гоголя, в его прозе повествовательный язык автора, широко пользуясь формами не прямой или несобственно прямой речи, включает в себя в сложном сплетении элементы речевых стилей персонажей. В связи с этим жизнь социальной среды изображалась как бы в свете особенностей ее речи, ее социально-стилевых навыков. Этим же способом достигались необыкновенное экспрессивно-стилистическое многообразие повествования, его огромная обобщающая сила и его острый сатирический пафос.

#### 4

Внимательно и глубоко изучая социально-стилистические, характеристические краски разговорно-бытовой речи, Гоголь стремится определить своеобразие отношения к действительности, свойственное той или иной среде, типичное для нее и находящее выражение в излюбленных образах, экспрессивных оборотах, эпитетах, прозвищах, обозначениях свойств и предметов, иногда в терминологии, больше – в фразеологии. Он ищет в них отпечатка вкусов и характерных

<sup>61</sup> Литературное наследство. Т. 58. С. 640\*.



признаков профессии, социального положения. Гоголь вносит в свои записные книжки выражение квартального: “Люблю деспотировать с народом совсем де-забиле” (VI, 520); игрецкую фразу: “С тобой играть – с бритвы мед лизать” (VI, 459); армейское присловие (после игры на бильярде): “сыграл как молодой полубог“, которое Гоголь хотел использовать в речи Ноздрева (VI, 487); бранные прибаутки: “Не твоему носу рябину клевать – это ягода нежная. Не твоей харе клюкву есть – морщиться не умеешь”<sup>62</sup> и другие подобные. Гоголь усердно и упорно собирает термины и фразеологические материалы, относящиеся к народному быту, промыслам, профессиям, а также выражения классовых жаргонов и народных говоров.

Глубокое знакомство с терминами и ими обозначаемыми предметами, свойствами и действиями народного обихода, промыслов, вообще с фактами материальной и духовной культуры, с названиями разных явлений природы, со словами и выражениями диалектного и жаргонного характера, отражающими быт и вкусы социальной среды, лежит в основе реалистического стиля Гоголя. Слова и термины изучаются и затем употребляются Гоголем в их реально-предметной связи, как бы в системе их жизненного функционирования, в тех соотношениях, которые типичны для самой воспроизводимой действительности.

Например: “Что до того, как *вести себя, соблюсти тон, поддержать этикет*, множество *приличий самых тонких*, а особенно *наблюсти моду* в самых последних мелочах, то в этом оне опередили даже дам петербургских и московских” (III, 156).

Широко пользуясь этими словами и выражениями в их “буквально-ясном значении” не только в речи персонажей, но и в повествовательном стиле, Гоголь тем самым глубоко вводит читателя в быт и миропонимание изображаемой среды, в ее вкусы, в ее речевой стиль. Жизнь различных кругов общества раскрывается в свете их социально-речевого самоопределения, их словоупотребления. При широком охвате действительности язык автора приобретает необыкновенную, синтетическую полноту выражения, так как в нем сосредоточивается все многообразие социально-стилистических и профессиональных расслоений русского языка. Речевые средства изображаемой среды, вовлеченные в строй изложения и художественно обобщенные, ярко подчеркивают реализм изображения и придают ему необыкновенную рельефность и выразительность.

Например, в “Невском проспекте”: “Но старые коллежские секретари, титулярные и надворные советники идут скоро, потупивши голову [...] в их голове ералаш и *целый архив начатых и неоконченных дел [...]*” (V, 255–256).

В “Носе”: “Он решился *отнестись прямо в газетную экспедицию и заблаговременно сделать публикацию с обстоятельным описанием* всех его [носа] качеств, дабы всякий, встретившийся с ним, мог в ту же минуту его *представить к нему* или, по крайней мере, *дать знать о месте его пребывания*” (II, 12).

Выражения, взятые из речи изображаемого мира, иногда иронически используются в эвфемистических целях, для избежания прямого обозначения предметов и существ, для избежания таких слов, которые считаются в светском буржуазном обществе бранными и неприличными.

В “Коляске”: “На улицах ни души не встретишь, разве только петух перейдет через мостовую, мягкую как подушка от лежащей на четверть пыли, кото-

<sup>62</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. VII. С. 380.

рая, при малейшем дожде, превращается в грязь, и тогда улицы города Б. наполняются теми дородными животными, которых тамошний городничий называет французами. Выставив серьезные морды из своих ванн, они поднимают такое хрюканье, что проезжающему остается только погонять лошадей поскорее” (II, 117).

Для Гоголя слово, народное выражение, поговорка являются метким “пашпортом на вечную носку” или точным обозначением предмета, явления, характера, типа, которые в глазах писателя-реалиста, своеобразного “историка” изображаемого мира,” – лишь органическая часть воспроизводимой им современной общественной жизни.

Например, в “Мертвых душах”: “[...] крепости были записаны, помечены, занесены в книгу и куда следует, с принятием полупроцентовых и за припечатку в Ведомостях, и Чичикову пришлось заплатить самую малость. Даже председатель дал приказание из пошлинных денег взять с него только половину, а другая, неизвестно каким образом, отнесена была на счет какого-то другого просителя” (III, 146).

Свободное и широкое включение в ткань повествования слов, выражений, оборотов, выхваченных из речи самой воспроизводимой социальной среды, нередко демонстрируется самим автором посредством стилистических ссылок или указаний, иногда точных, иногда же более неопределенных, – на круг их бытового употребления. Например, в “Мертвых душах”:

“Когда экипаж въехал на двор, господин был встречен трактирным слугою, или половым, как их называют в русских трактирах [...]” (III, 3).

“[...] все оне [собаки], тут же пустивши вверх хвосты, зовомые у собачеев правилами, полетели прямо навстречу гостям и стали с ними здороваться” (III, 70).

“Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна, почти в одно время, два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки [...]” (III, 91).

“День, кажется, был заключен порцией холодной телятины, бутылкою кислых щей и крепким сном во всю насосную завертку, как выражаются в иных местах обширного русского государства” (III, 8).

«[...] казенные крестьяне сельца Вшивая-Спесь, соединившись с таковыми же крестьянами сельца Задирайвола то ж, “уконопрошили”, по губернскому выражению, будто бы земскую полицию [...]” (VII, 324).

«Так обе дамы и остались “во взаимном нерасположении”, по выражению городского совета» (III, 156).

“Это был мужчина высокого роста, лицом худощавый, или, что называют, издержанный, с рыжими усиками” (III, 59–60).

“Торчала одна только бутылка с каким-то кипрским, которое было то, что называют кислятина во всех отношениях” (III, 79).

“Сын [...] написал к отцу, уже по своем определении, прося денег на обмундировку; весьма естественно, что он получил на это то, что называется в простонародии шиш” (III, 116).

Любопытны примечания автора, поясняющие словоупотребление действующих лиц.

В “Мертвых душах”: “– Теперь дело пойдет, – кричали мужики. – Накаливай, накаливай его! Пришпандорь кнутом вон того, солового, – что он корячит-

ся, как корамора?”. И тут же народно-областное слово, попавшее в речь мужиков, растолковывается автором в примечании: “Корамора – большой, длинный, вялый комар; иногда залетает он в комнату и торчит где-нибудь одиночкой на стене. К нему спокойно можно подойти и ухватить его за ногу, в ответ на что он только топырится, или корячится, как говорит народ” (III, 88). Все это придает повествованию характер полной реальной достоверности.

В диалоге Ноздрева и его зятя Мижужева употребляется слово *фетюк*:

“ – Ну, чорт с тобой, поезжай бабиться с женою, *фетюк!*”

– Нет, брат, ты не ругай меня *фетюком*, – отвечал зять: я ей жизнью обязан”.

И тут есть примечание с объяснением слова: “Фетюк – слово обидное для мужчины, происходит от *ө*, буквы, почитаемой некоторыми неприличною буквою” (III, 73–74).

Ср. также пояснение в тексте самого повествования: “[...] хлебнувши щей и отваливши себе с блюда огромный кусок няни, известного блюда, которое подается к щам и состоит из бараньего желудка, начиненного гречневой кашей, мозгом и ножками” (III, 94–95).

Эта широта художественного захвата словарного состава национальной русской речи во всем многообразии ее профессиональных и диалектных делений, со включением слов и выражений сословно-классовых жаргонов, придавала гоголевскому изображению и повествованию яркий национально-реалистический колорит. Не только речи действующих лиц, но и язык автора казались как бы выхваченными из живой действительности и вместе с тем раскрывающими ее социально-историческую сущность, ее национально-типические свойства. Разные ряды явлений, обозначаемых словами, сопоставлялись, становились в параллель и отражали разные стороны русской жизни. Например:

“Заглянул бы кто-нибудь к нему на рабочий двор, где наготовлено было на запас всякого дерева и посуды, никогда не употреблявшейся, – ему бы показалось, уж не попал ли он как-нибудь в Москву на щепной двор, куда ежедневно отправляются расторопные тещи и свекрухи, с кухарками позади, делать свои хозяйственные запасы, и где горами белеет всякое дерево, *шитое, точеное, лаженое и плетеное: бочки, пересеки, ушаты, лагуны, жбаны с рыльцами и без рылец, побратимы, лукошки, мыкальники*, куда бабы кладут свои мочки и прочий дрязг, *коробья из тонкой гнутой осины, бураки из плетеной берестки* и много всего, что идет на потребу богатой и бедной Руси” (III, 114).

“– Прошу покорно закусить, – сказала хозяйка. Чичиков оглянулся и увидел, что на столе стояли уже *грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками*, и нивесть чего не было.

– Пресный пирог с *яйцом!* – сказала хозяйка” (III, 53).

“Полицмейстер, точно, был чудотворец: как только услышал он, в чем дело, в ту ж минуту кликнул квартального, бойкого малого в лакированных ботфортах, и, кажется, всего два слова шепнул ему на ухо, да прибавил только: “понимаешь?” а уж там, в другой комнате, в продолжении того времени как гости резались в вист, появилась на столе *белуга, осетры, семга, икра паюсная, икра свежепросоленная, селедки, севрюжки, сыры, копченые языки и балыки*, – это все было со стороны рыбного ряда. Потом появились прибавления с хозяйской стороны, изделия кухни: *пирог с головизною, куда вошли хряц и щеки 9-типудового осетра, другой пирог с груздями, пряженцы, масляницы, взваренцы*”

Социально-стилистическое, профессиональное и диалектное многообразие речи, особенно в языке “Мертвых душ”, убеждало в глубине и широте воспроизведения действительности, создавало впечатление движущегося потока жизни, непосредственно отражаемого с необыкновенной полнотой и реалистической яркостью. Меткое и уместное использование слов и выражений самой изображаемой среды придавало повествованию необыкновенную красочность и остроту. Стиль автора расцветивался экспрессивными оттенками речи, типичными для воспроизводимого мира, который выступал вследствие этого в ярком и вместе с тем как бы двойном освещении.

Например, в “Носе” – при описании газетной экспедиции: “По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками. В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения; в другой – малоподержанная коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа; там отпускалась дворовая девка 19 лет, упражнявшаяся в прачешном деле, годная и для других работ; прочные дрожки без одной рессоры; молодая горячая лошадь в серых яблоках, семнадцати лет от роду; новые, полученные из Лондона, семена репы и редиса; дача со всеми угодьями: двумя стойлами для лошадей и местом, на котором можно развести превосходный березовый или еловый сад; там же находился вызов желающего купить старые подошвы, с приглашением виться к переторжке каждый день от 8 до 3 часов утра” (II, 13).

Иногда экспрессивные выражения, употребительные в изображаемом социальном кругу, сопровождались авторскими пояснениями или вводились в строй повествования как характеристические приметы речи самих героев.

В “Мертвых душах”: “Кто был то, что называют *тюрюк*, то есть, человек, которого нужно было подымать пинком на что-нибудь; кто был просто *байбак*, лежавший, как говорится, весь век на боку, которого даже напрасно было подымать: не встанет ни в каком случае. Насчет благовидности, уже известно, все они были люди надежные – чахоточного между ними никого не было. Все были такого рода, которым жены, в нежных разговорах, происходящих в уединении, давали названия: *кубышки, толстунчика, пузантика, чернушки, кики, жу-жу* и проч.” (III, 155).

Широко пользуясь приемом несобственно-прямой или чужой речи, Гоголь расцветивает повествовательную ткань экспрессивными красками речи изображаемых персонажей. Принцип включения чужой речи, чужих слов и выражений в повествовательный язык автора не только придает ему экспрессивное и стилистическое разнообразие, глубину смысловой перспективы, но и сильно содействует обобщенному и притом сатирическому показу социальной среды изнутри.

Например: “Одна очень любезная дама, – которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцевать, по причине приключившегося, *как сама выразилась, небольшого инкомодите в виде горошинки на правой ноге*, вследствие чего должна была даже надеть плисовые сапоги, – не вытерпела, однако-же, и сделала несколько кругов в плисовых сапогах, для того именно, *чтобы почтмейстерша не забрала уж в самом деле слишком много себе в голову*” (III, 167).

Соотношение в повествовательном стиле языка автора и “чужой речи”, выражавшей точку зрения самих описываемых лиц, непрестанно колебалось. Слова, синтаксические формы – все приходило в движение. Возникали резкие, очень прихотливые “переходы и встречи противоположностей”, “скачки” экспрессии, переливы повествовательного тона.

Так постепенно углубляется отношение Гоголя к слову и обостряется понимание и художественное применение всех его структурно-смысловых качеств. Все это – вместе с обогащением средств синтаксической связи и синтаксической экспрессии, характерным для языка “Шинели” и “Мертвых душ”, – входит в систему гоголевского реалистического стиля, который противопоставляется оторванным от национальной почвы стилям сентиментально-романтического изображения идеального, украшенного мира.

В статье “Несколько слов о Пушкине” Гоголь, освещая развитие творчества Пушкина и как бы причисляя себя к его прямым последователям, раскрывает основной принцип своей художественной стилистики. Это – изображение “обыкновенного”: “[...] чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина”<sup>63</sup>. В “Петербургских записках 1836 г.” Гоголь повторяет ту же мысль: “Непостижимое явление: то, что вседневно окружает нас, что неразлучно с нами, что обыкновенно, то может замечать один только глубокий, великий, необыкновенный талант”<sup>64</sup>. В “Выбранных местах из переписки с друзьями” Гоголь видит в этом принципе главное “существо” своей писательской деятельности, ясное одному только Пушкину: “Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой мере пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем. Вот мое главное свойство [...]”<sup>65</sup>. Пошлый – это в языке 30–40-х годов – синоним слов “обыкновенный”, “банальный до избитости”.

## 5

Реализм Гоголя носил своеобразные черты, которые заслужили ему эпитет критического. Он был насыщен обличительной бичующей силой. “[...] дар выставлять явления жизни во всей полноте их реальности и их истинности”<sup>66</sup> сочетался у Гоголя с сатирическим, отрицательным изображением современной ему крепостнической действительности. Именно поэтому Белинский, признавая выдающуюся роль Пушкина в истории развития русской литературы и русского языка и огромное влияние Пушкина на Гоголя, после появления “Мертвых душ” стал видеть в Гоголе “более важное значение для русского общества, чем в Пушкине”. Белинский писал, что “Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени; он также менее теряется в разнообразии создаваемых им объектов и более дает чувствовать присутствие своего субъективного духа, который должен быть солнцем, освещающим создания поэта нашего времени”<sup>67</sup>.

Сам Гоголь сближает по задачам, по стилю, по сатирической направленности свои произведения разных жанров: “Ревизор” и “Мертвые души”. В этих произведениях сосредоточены сила его сатирического изображения, острота его метода критического реализма. И действие их на защитников и охранителей

<sup>63</sup> Гоголь Н.В. Соч. Т. V. С. 211.

<sup>64</sup> Там же. С. 513.

<sup>65</sup> Там же. Т. IV. С. 87.

<sup>66</sup> Белинский В.Г. Соч. Т. XI. С. 22 (1847).

<sup>67</sup> Там же. Т. VII. С. 291–292 (1842).

существовавшего тогда крепостнического социального строя было однородное. “Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях; полицейские против меня; купцы против меня; литераторы против меня... Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший призрак истины – и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия”, – так передавал Гоголь в письме М.С. Щепкину<sup>68</sup> впечатление, произведенное “Ревизором” на различные круги современного ему общества. Спустя полгода (12 ноября 1836 г.) он пишет В.А. Жуковскому о замысле “Мертвых душ”: “Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ; но что ж мне делать! Уже судьба моя враждовать с моими земляками. Т е р п е н и е!.. Знаю, что мое имя после меня будет счастливее меня, и потомки тех же земляков моих, может быть, с глазами влажными от слез, произнесут примирение моей тени”<sup>69</sup>.

Вероятно, под влиянием статей Белинского о сущности гоголевского художественного метода и стиля сам Гоголь пересматривает в начале 40-х годов свое отношение к языку, стилю и художественному методу Пушкина. Однако решает этот вопрос Гоголь совсем не в том плане, как Белинский, хотя и отмечает свой отход от пушкинской художественной системы, от пушкинской поэтической школы и ее стиля.

В статье “В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность” Гоголь излагает свое понимание исторического развития русской литературы, русской художественной речи и современных задач, стоящих перед литературными деятелями. По мнению Гоголя, самородный ключ русской поэзии еще не бьет с полной силою. Струи его прорываются, пробиваются в народных песнях, а также в народных пословицах, полных иронии, насмешки, наглядности, меткости живописного соображения и поражающих действием своего “животрепещущего слова, которое проникает насквозь природу русского человека, задирая за все ее живое”<sup>70</sup>. Пушкин для Гоголя – это воплощение чистой поэзии во всем ее многообразии. “Все сочинения его – полный арсенал орудий поэта. Ступай туда, выбирай себе всяк по руке любое, и выходи с ним на битву; но сам поэт на битву с ним не вышел”<sup>71</sup>.

Таким образом, по мнению Гоголя, творчество Пушкина не было и не могло быть по самому существу своему замкнуто в живых общественных интересах своего времени. “Как ему говорить было о чем-нибудь потребном современному обществу в его современную минуту, когда хотелось откликнуться на все, что ни есть в мире, и когда всякий предмет равно звал его?”<sup>72</sup> Отзываясь на все с необыкновенной чуткостью, верностью, художественным реализмом, Пушкин отозвался и на современную русскую жизнь: “[...] заглянет к мужику в избу – он русский весь с головы до ног: все черты нашей природы в нем отозвались, и все окинуто иногда одним словом, одним чутко найденным и метко прибранным прилагательным именем. Свойство это в нем разрослось постепенно, и он откликнулся бы потом целиком на всю русскую жизнь, так же, как откликался на всякую отдельную ее черту”<sup>73</sup>. По

<sup>68</sup> Письмо Н.В. Гоголя к М.С. Щепкину, 29 апреля 1836 г. // *Гоголь Н.В.* Письма. Т. I. С. 368–369.

<sup>69</sup> Письмо Н.В. Гоголя к В.А. Жуковскому, 12 ноября 1836 г. // Там же. С. 415–416.

<sup>70</sup> *Гоголь Н.В.* Соч. Т. IV. С. 169.

<sup>71</sup> Там же. С. 183.

<sup>72</sup> Там же. С. 184.

<sup>73</sup> Там же. С. 185.

мысли Гоголя, Пушкин в последний период своей жизни все глубже и шире охватывал русскую жизнь, народную русскую речь. “Мысль о романе, который бы поведал простую, безыскусственную повесть прямо – русской жизни, занимала его в последнее время неотступно”<sup>74</sup>. Самую прозу упростил он до предела. «Сравнительно с “Капитанской дочкою”, все наши романы и повести кажутся приторною размазною». Тут “в первый раз выступили истинно-русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик; сама крепость с единственною пушкою, бестолковщина времени и простое величие простых людей [...]”<sup>75</sup>. “В последнее время, – рассуждает Гоголь об эволюции стиля Пушкина, – набрался он много русской жизни и говорил обо всем так метко и умно, что хоть записывай всякое слово: оно стоило его лучших стихов ...”<sup>76</sup>

Таким образом, Пушкин не успел охватить в своем глубоко народном художественном слове всей русской жизни. По мнению Гоголя, Пушкин “хотел было изобразить в “Онегине” современного человека и разрешить какую-то современную задачу – и не мог”<sup>77</sup>. Самый пушкинский метод реалистического отражения и изображения полноты действительности Гоголю кажется вполне соответствующим образу Пушкина как поэта в идеальной, совершеннейшей его форме: “[...] на то и призвание поэта, чтобы из нас же взять нас и нас же возратить нам в очищенном и лучшем виде”<sup>78</sup>. У Пушкина “все – не только самая правда, но еще как бы лучше ее”<sup>79</sup>. В “Капитанской дочке” “чистота и безыскусственность взошли [...] на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственною и карикатурною”<sup>80</sup>. Показательно также утверждение Гоголя, что “влияние Пушкина, как поэта, на общество было ничтожно [...] Но влияние его было сильно на поэтов”<sup>81</sup>. Однако и эти поэты пушкинской школы в подавляющем большинстве своем не приблизились к обществу и его нуждам. “Всех соблазнила эта необыкновенная художественная отработка стихотворных созданий, которую показал Пушкин. Позабыв и общество и всякие современные связи с ним человека, и всякие требования земли своей, все жило в какой-то поэтической Элладе. Кроме Лермонтова, в котором “готовился будущий великий живописец русского быта”, из последователей Пушкина, по отзыву Гоголя, еще никто не двинулся вперед. “Еще никто не может вырваться из этого заколдованного, им очертанного круга и показать собственные силы. Еще даже не слышит никто, что вокруг него настало другое время, образовались стихии новой жизни и раздаются вопросы, которые дотоле не раздавались, а потому ни в ком из них еще нет самоцветности”<sup>82</sup>.

Гоголю ближе, чем эти “ученики” Пушкина, кажутся Крылов, а также Фонвизин и Грибоедов. Стиль Крылова тесно связан с пословицами. “Его притчи” – достояние народное и составляют книгу мудрости самого народа. Звери у него

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> Там же. С. 186.

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Там же. С. 184.

<sup>78</sup> Там же. С. 186.

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Там же. С. 186–187.

<sup>82</sup> Там же. С. 203.

мыслят и поступают слишком по-русски [...]”<sup>83</sup> В них воплощены русские характеры. “Словом – всюду у него Русь и пахнет Русью”<sup>84</sup>. У Крылова “предмет, как бы не имея словесной оболочки, выступает перед глаза сам собою, натурою перед глаза”<sup>85</sup>. Стиль Крылова тяготеет и к самобытной иронии.

Что касается Фонвизина и Грибоедова, то они создали “истинно-общественные” и глубоко народные русские комедии. “Наши комики двинулись общественной причиною, а не собственною, восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодования лирического зажглась беспощадная сила их насмешки”<sup>86</sup>.

“[...] нельзя повторять Пушкина, – заключает Гоголь. – Нет, не Пушкин или кто другой должен стать теперь в образец нам: другие уже времена пришли”<sup>87</sup>. Самая речь новых писателей “будет другая; она будет ближе и родственнее нашей русской душе: еще в ней слышнее выступят наши народные начала”<sup>88</sup>.

Гоголевским манифестом нового литературно-художественного стиля и нового художественного отношения к русской народной речи явились “Мертвые души”.

## 6

Замыслив “Мертвые души”, Гоголь без колебаний назвал это произведение “поэмой”. “[...] это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в нем”, – писал Гоголь 28 ноября 1836 г. Погодину<sup>89</sup>.

Естественно, возникает вопрос: какими средствами общенародного языка и как Гоголь пользовался в “Мертвых душах” для сатирического показа и обличения современной действительности?

Некоторые из этих средств и приемов были найдены и угаданы Гоголем еще в ранний период его творчества. Они связаны с системой комического изображения жизни.

Для словесной сатирической характеристики общественных отношений Гоголь прибегает к острым и мощным стилистическим средствам, находя их в сокровищнице общенародного русского языка и в предшествующих достижениях русской литературно-художественной речи.

1. Прежде всего Гоголь развивает и усовершенствует открытый Пушкиным принцип присоединительного сочетания слов и фраз, по смыслу далеких, но при неожиданном сближении образующих противоречивый и – вместе с тем – единый сложный, обобщенный и в то же время вполне конкретный образ лица, события, “кусочка действительности”.

В “Невском проспекте” этот стилистический прием приобретает новое качество, получает новые оригинальные формы выражения, притягивая к себе и объединяя вокруг себя разнообразные речевые средства. Например – при характери-

<sup>83</sup> Там же. С. 194.

<sup>84</sup> Там же. С. 195.

<sup>85</sup> Там же. С. 197.

<sup>86</sup> Там же. С. 203.

<sup>87</sup> Там же. С. 210.

<sup>88</sup> Там же. С. 211.

<sup>89</sup> Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 1. С. 50.



стическом перечислении: “Но чем ближе к двум часам, тем уменьшается число гувернанток, педагогов и детей: они, наконец, вытесняются нежными их родителями, идущими под руку с своими пестрыми, разноцветными, слабонервными подругами. Мало-помалу присоединяются к их обществу *все, окончившие довольно важные домашние занятия, как-то: поговорившие с своим доктором о погоде и о небольшом прыщике, вскочившем на носу, узнавшие о здоровье лошадей и детей своих, впрочем показывающих большие дарования, прочитавшие афишу и важную статью в газетах о приезжающих и отъезжающих, наконец выпившие чашку кофею и чаю*; к ним присоединяются и те, которых завидная судьба наделила благословенным званием чиновников по особым поручениям” (V, 253).

Широко используя открытый Пушкиным принцип присоединительных сочетаний фраз, но обостряя его и подвергая разнообразным комическим преобразованиям, Гоголь достигает необычайной живописности и остроты реалистического изображения жизни и разных национальных характеров. Так, путем перечисления разнородных по своим значениям и по связанным с ними грамматическим категориям имен существительных создается яркий обобщенный образ уездной городской лавочки в повести “Коляска”: “Посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить *связку баранков, бабу в красном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндаля, дробь для стрельня, демикотон и двух купеческих приказчиков*, во всякое время играющих около дверей в свайку” (II, 118).

В “Мертвых душах”: “[...] внизу были лавочки *с хомутами, веревками и баранками*” (III, 4).

Ср. в “Вие”: “[...] [Философ] прошел, посвистывая, раза три по рынку, перемигнул на самом конце с какою-то молодою вдовой в желтом очипке, продававшей *ленты, ружейную дробь и колеса [...]*” (I, 377). Этот же прием присоединительных сочетаний Гоголем применяется для изображения страшной и безобразной путаницы фактов и отношений, характеризующих русскую действительность, а также ее типичных представителей.

Вот прием присоединительного перечисления в характеристике Ноздрева:

“Если ему на ярмарке посчастливилось напасть на простака и обыграть его, он накупал кучу всего, что прежде попадалось ему на глаза в лавках: *хомутов, курительных свечек, платков для няньки, жеребца, изюму, серебряный рукомыльник, голландского холста, крупчатой муки, табаку, пистолетов, селедок, картин, точильный инструмент, горшков, сапогов, фаянсовую посуду* – насколько хватало денег. Впрочем, редко случалось, чтобы это было довезено домой: почти в тот же день спускалось оно все другому, счастливейшему игроку [...]” (III, 68).

Прием присоединительного и как бы логически несвязного или разорванного соединения частей характерен для стиля гоголевского портрета, особенно того его вида, который можно назвать атрибутивным или атрибутивно-предикативным. Например:

“[...] встретил почти все знакомые лица: *прокурора, с весьма черными густыми бровями и несколько подмигивавшим левым глазом [...]* – человека, впрочем, *серьезного и молчаливого; почтмейстера, низенького человека, но остряка и философа [...]*” (III, 12).

Присоединительное сцепление слов и фраз достигается немотивированным и как бы иронически-опрокинутым или алогическим употреблением связочных частиц и союзов. Например:

“Лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки [...]” (III, 11).

“Прочие тоже были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто Московские Ведомости, кто даже и совсем ничего не читал” (III, 155).

“[...] день был [...] какого-то светлосерого цвета, – какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, *впрочем*, мирного войска, но и отчасти нетрезвого по воскресным дням” (III, 19).

2. Точно так же Гоголь в стиле социальной сатиры развивает и совершенствует облубованный им еще раньше прием метафорического и остро иронического сближения образов людей с именами вещей и животных\*. Например:

“[...] в окне помещался сбитеньщик, с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если бы один самовар не был с черною как смоль бороною” (III, 4).

Сравнения с животными и зоологические образы людей, по мысли Гоголя, находят себе опору в национальных основах басенного творчества Крылова.

“Положим, например, существует канцелярия – не здесь, а в тридевятом государстве; а в канцелярии, положим, существует правитель канцелярии. Прошу посмотреть на него, когда он сидит среди своих подчиненных – да просто от страха и слова не выговоришь. Гордость и благородство... и уж чего не выражает лицо его? Просто бери кисть да и рисуй: Прометей, решительный Прометей! Высматривает орлом, выступает плавно, мерно. Тот же самый орел, как только вышел из комнаты и приближается к кабинету своего начальника, куропаткой такой спешит с бумагами под мышкой, что мочи нет. В обществе и на вечеринке, будь все небольшого чина, Прометей так и останется Прометеем, а чуть немного повыше его, с Прометеем делается такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку!” (III, 46).

“Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства, фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинные, панталоны длинные, ступнями ступал он и вкривь, и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги [...]. Чичиков еще раз взглянул на него искоса, когда проходили они в столовую: медведь! совершенный медведь! Нужно же такое странное сближение: его даже звали Михайлом Семеновичем” (III, 91).

Ср. далее: “Здесь он усадил его в кресла с некоторою даже ловкостью, как такой медведь, который уже побывал в руках, умеет и перевертываться и делать разные штуки на вопросы: “А покажи, Миша, как бабы парятся?” или “А как, Миша, малые ребята горох крадут?” (III, 102).

3. Мертвенную стереотипность, обрядовую неподвижность изображаемого мира выражают повторяющиеся формулы для обозначения всякого рода действий. Например:

“Чиновники на это ничего не отвечали, один из них только *тыкнул пальцем* в угол комнаты, где сидел за столом какой-то старик, перемечавший какие-то бумаги” (III, 140). “– А где же Иван Антонович?” Старик *тыкнул пальцем* в другой угол комнаты. Чичиков и Манилов отправились к Ивану Антоновичу” (III, 140).

“Тут он привел в доказательство даже кошельки, вышитые его собственными руками, и *отозвался с похвалою* об ласковом выражении лица его” (III, 93).

“Чичиков начал как-то очень отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и *отозвался с большою похвалою* об его пространстве [...]” (III, 97).

“[...] председатель [...] *отозвался с большою похвалою* на счет рослости тамошних трав” (III, 145).

4. Той же цели сатирического освещения действительности служат развернутые сравнения и сопоставления, носящие яркую бытовую окраску в своей лексике, но иногда облеченные в сложную синтаксическую форму ритмического периода. Сравнения эти острою неожиданностью несоответствия и смысловой новизной сближения сгущают иронию изображения. Вместе с тем они сами по себе отражают кусочек той же русской действительности, нарисованный яркими красками живой разговорной и книжно-литературной речи в их контрастном взаимодействии\*. Например:

“Дамы умели напустить такого тумана в глаза всем, что все, а особенно чиновники, несколько времени оставались ошеломленными. Положение их в первую минуту было похоже на положение школьника, которому сонному товарищу, вставшие поране, засунули в нос гусара, то есть бумажку, наполненную табаком. Потянувши в просонках весь табак к себе со всем усердием спящего, он пробуждается, вскакивает, глядит, как дурак, выпучив глаза во все стороны, и не может понять, где он, что с ним было, и потом уже различает озаренные косвенным лучом солнца стены, смех товарищей, скрывшихся по углам, и глядящее в окно наступившее утро, с проснувшимся лесом, звучащим тысячами птичьих голосов, и с осветившеюся речкою, там и там пропадающею блещущими загогулинами между тонких тростников, всю усыпанную нагими ребятишками, зазывающими на купанье, – и потом уже, наконец, чувствует, что в носу у него сидит гусар. Таково совершенно было в первую минуту положение обитателей и чиновников города” (III, 188–189). Комизм изображения усиливается от того, что сравнение с школьником, которому сонному засунули в нос гусара, сразу же сменяется новым – гораздо более унижительным: “Всякий, как баран, остановился, выпучив глаза” (III, 189).

Не менее характерны развернутые сравнения черных фраков на балу, мелькающих и носящихся врознь и кучами там и сям, с мухами на белом, сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета; сравнение лающих собак с хором певчих; сравнение приятной дамы, целиком обратившейся в слух от нетерпения, ставшей похожей на легкий пух, который вот так и полетит на воздух от дуновенья, с русским барином, собачеем и йорой-охотником, в ожидании зайца из лесу превращающимся с своим конем и поднятым арапником в один застывший миг, в порох, к которому вот-вот поднесут огонь; сравнение городских дам с ученым, с необыкновенной легкостью и быстротой фабрикующим из робкого предположения новое научное открытие; сравнение Ноздрева, бросающегося в драку, с отчаянным поручиком, подступающим под неприступную крепость.

С.П. Шевырев был готов в этой форме эпических сравнений видеть тенденцию Гоголя к сближению стиля “Мертвых душ” со стилями гомеровских поэм и “Божественной Комедии” Данте<sup>90</sup>.

Формы развернутых гоголевских сравнений в высшей степени разнообразны. Но при резком различии словарно-фразеологического состава и синтаксического строя в изобразительно-повествующем стиле “Мертвых душ” они на-

<sup>90</sup> Шевырев С.П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя // Москвитянин. 1842. Ч. IV. № 8. Критика. С. 360–361.

правлены к одной цели – к показу типических явлений жизни, в которых, несмотря на их кажущееся несоответствие, обнаруживается общий социальный смысл.

Вот характерная иллюстрация: в общей зале гостиницы “на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно, в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии, по совету везших их курьеров” (III, 5).

Конкретно-бытовые сопоставления и сравнения, вдвинутые в одно синтаксическое целое, выполняют ту же функцию комического освещения или сатирической оценки явлений и предметов, раскрытия их реальной сущности. Например:

“[...] подушку [...] в русских трактирах вместо эластической шерсти набивают чем-то чрезвычайно похожим на кирпич и булыжник” (III, 6).

“Попадались вытянутые по шнурку деревни, постройкою похожие на старые складенные дрова, покрытые серыми крышами с резными деревянными под ними украшениями, в виде висячих шитых узорами утиральников” (III, 17–18).

“Сухощавый и длинный дядя Митяй, с рыжей бородой, взобрался на коренного коня и сделался похожим на деревенскую колокольню или, лучше, на крючок, которым достают воду в колодцах” (III, 87–88).

“Дядя Митяй, широкоплечий мужик, с черною как уголь бородою, и брюхом, похожим на тот исполинский самовар, в котором варится сбитень для всего прозябнувшего рынка [...]” (III, 88).

“[...] какой-нибудь полицейский [...] и тот, по неизменным законам отражения, выражает на лице своем какую-то улыбку, хотя эта улыбка более похожа на то, как бы кто-нибудь собирался чихнуть после крепкого табаку” (III, 161).

“Но тут увидел он, что это был скорее ключник, чем ключница: ключница, по крайней мере, не бреет бороды, а этот, напротив того, брил, и, казалось, довольно редко, потому что весь подбородок с нижней частью щеки походил у него на скребницу из железной проволоки, какою чистят на конюшне лошадей” (III, 113).

“Шум от перьев был большой и походил на то, как будто бы несколько телег с хворостом проезжали лес, заваленный на четверть аршина иссохшими листьями” (III, 139).

“И знаете, Павел Иванович”, сказал Манилов, явя в лице своем выражение не только сладкое, но даже приторное, подобное той микстуре, которую ловкий светский доктор засластил немилосердно, воображая ею обрадовать пациента [...]” (III, 26).

“[...] и отворил дверь в канцелярскую комнату, всю наполненную чиновниками, которые уподобились трудолюбивым пчелам, рассыпавшимся по сотам, если только соты можно уподобить канцелярским делам [...]” (III, 143).

“Манилов [...] от удовольствия почти совсем зажмурил глаза, как кот, у которого слегка пощекотали за ушами пальцем” (III, 24).

“[...] маленькие глазки его не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, насто-рожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух” (III, 113).

“Чичиков увидел в руках его графинчик, который был весь в пыли, как в фуфайке” (III, 122).

“[...] в переулках и закоулках происходили сцены и разговоры, неразлучные с этим временем во всех городах, где много солдат, извозчиков, работников и особенного рода существ, в виде дам в красных шалях и башмаках без чулок, которые, как летучие мыши, шныряют по перекресткам” (III, 129).

“[...] Виргилий [...] поворотил назад, показав свою спину, вытертую как рогожка, с прилипнувшим где-то куриным пером” (III, 142).

“Полицеймейстер был, некоторым образом, отец и благотворитель в городе. Он был среди граждан совершенно, как в родной семье, а в лавки и в гостиный двор наведывался, как в собственную кладовую” (III, 147–148)\*.

5. Едкая ирония выражается сочетанием слов и выражений, противоположных по смыслу; при этом само это внутреннее логическое противоречие словесных сцеплений выступает как средство разоблачения и показа подлинной действительности. Например:

“[...] ему подавались разные обычные в трактирах блюда, как-то: щи с слоеным пирожком, нарочно сберегаемым для проезжающих в течение нескольких недель [...] огурец соленый и вечный слоеный сладкий пирожок, всегда готовый к услугам” [...] (III, 6).

“[...] в разговорах с вице-губернатором и председателем палаты, которые были еще только статские советники, сказал даже ошибкою два раза: “ваше превосходительство”, что очень им понравилось” (III, 9).

“Чичиков вынул из кармана бумажку, положил ее перед Иваном Антоновичем, которую тот совершенно не заметил и накрыл тотчас ее книгою. Чичиков хотел было указать ему ее, но Иван Антонович движением головы дал знать, что не нужно показывать” (III, 141).

“Петрушка остановился с минуту перед низенькою своею кроватью, придумывая, как бы лечь приличнее, и лег совершенно поперек, так что ноги его упирались в пол” (III, 151).

Ср.: “Во взаимных услугах они дошли, наконец, до площади, где находились присутственные места – большой трехэтажный каменный дом, весь белый, как мел, вероятно, для изображения чистоты душ помещавшихся в нем должностей” (III, 138).

6. Осмеивание воспроизводимого мира у Гоголя осуществлялось также посредством каламбурного разоблачения его терминов. Происходит как бы столкновение омонимов или разных значений одних и тех же слов или же реализация скрытой и заглохшей метафоры. Например:

“Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а все прямые, и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят” (III, 11).

“Деревня Маниловка немногих могла заманить своим местоположением” (III, 18).

“Манилов никак не хотел выпустить руки нашего героя и продолжал жать ее так горячо, что тот уже не знал, как ее выручить” (III, 34).

“Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории” (III, 67).

Близко к этому типу каламбура подходит прием сопоставления основного и переносного значений слова. Например:

“Подальше два мужика глядели с равнодушием стоическим на гнев пьяной бабы. Один чесал у себя пониже спины, другой *зевал*. *Зевота* видна была на строениях, крыши также *зевали*. Платонов, глядя на них, *зевнул*. Заплата на заплате” (IV, 365).

Каламбур мог возникнуть и в результате метафорического применения общелитературных, профессиональных или жаргонных выражений к общебытовым предметам, явлениям и деталям.

“В картишки [...] играл он не совсем безгрешно и чисто, зная много разных *передержек* и других тонкостей, и потому игра весьма часто оканчивалась другою игрою: или поколачивали его сапогами, или же задавали *передержку* его густым и очень хорошим бакенбардам [...]” (III, 67).

После сравнения Ноздрева, готового броситься на Чичикова, с подступившим под неприступную крепость поручиком Гоголь обнажает неполное соответствие этого сравнения изображаемому эпизоду:

“Но если Ноздрев выразил собою подступавшего под *крепость* отчаянного, потерявшегося поручика, то *крепость*, на которую он шел, никак не была похожа на неприступную. Напротив, *крепость* чувствовала такой страх, что душа ее спряталась в самые пятки” (III, 84).

Ср.: “Нет, кто уж *кулак*, тому не разогнуться в ладонь! А разогни *кулаку* один или два пальца – выйдет еще хуже” (III, 103).

Каламбур может покоиться также на морфологической омонимии, которая возникает при сближении разных слов с одинаково звучащими частями. Например:

“[...] поселился на время у такого *мирного* и *смирного* хозяина” (IV, 311).

“Все было *опущено* и *запущено* как у мужиков, так и у барина” (IV, 365).

Этимологизации, каламбурным сопоставлениям и противопоставлениям подвергаются не только корневые части слов, но и приставки и суффиксы в сочетании с одной и той же основой. Например:

“Затем начал он слегка *поворачивать* бричку, *поворачивал*, *поворачивал*, и наконец, *переворотил* ее совершенно на бок” (III, 38).

“Надобно сказать, что у нас на Руси если не *угнались* еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко *перегнали* их в умении обращаться” (III, 45).

В сущности, близок к каламбуру и прием мнимой тавтологии, когда к существительному и глаголу, расширившим свои значения, присоединяется в качестве определения слово той же основы, которое как бы возвращает своему определяемому истинный, “первобытный” смысл. Например:

“Все оказалось в нем, что нужно для этого мира: и приятность в оборотах и поступках, и бойкость в *деловых делах*” (III, 231).

“[...] все *распущено* было в *пух*, и Чичиков более других” (III, 233).

7. Употребление синонимов очень далекой, почти противоположной экспрессивной и стилистической окраски способствует язвительному показу описываемых лиц, предметов, действий. Персонажи, события их жизни, вся изображаемая действительность выступают в самом разнообразном освещении. Например:

“[...] он тот же час поспешил раздеться, отдав Фетинье всю снятую с себя *сбрую*, как верхнюю, так и нижнюю, и Фетинья, пожелав также с своей стороны покойной ночи, утащила эти мокрые *доспехи*” (III, 43).

“[...] свинья с семейством очутилась тут же; тут же, разгребая кучу сора, *съела* она мимоходом цыпленка и, не замечая этого, продолжала *уписывать* арбузные корки своим порядком” (III, 44).

“– Что ж душенька, *пойдем* обедать, – сказала Собакевичу его супруга. – [...] и *потекли* все в столовую; впереди их, как плавный гусь, *понеслась* хозяйка” (III, 94).

“Собакевич [...] пристроился к осетру и [...] в четверть часа с небольшим *дохал* его всего [...] *Отделавши* осетра, Собакевич сел в кресла и уж более *не ел*, не пил, а только жмурил и хлопал глазами” (III, 149).

“В городе пошли *толки, мнения, рассуждения* о том, выгодно ли покупать на вывод крестьян” (III, 152).

В других случаях синонимы из одной и той же экспрессивно-стилистической сферы помогают расчленить предмет или действие и изобразить его во всей его характеристической полноте. Например:

“Видно, что повар руководствовался более каким-то вдохновением и *клат* первое, что попадалось под руку: стоял ли возле него перец – он *сыпал* перец, капуста ли попалась – *совал* капусту, *ничкал* молоко, ветчину, горох – словом, *катай-валяй*, было бы горячо, а вкус какой-нибудь, верно, *выйдет*” (III, 72).

Ср. в разговоре Ноздрева с Чичиковым: “– Представь, снилось, что меня *высекли*, ей, ей! [...] – Да, – подумал про себя Чичиков, – “хорошо бы, если б тебя *отдрала* наяву” (III, 80),

В разговоре Собакевича с Чичиковым: “– Хотите *угол?* То есть, *двадцать пять рублей?* Ни, ни, ни!” (III, 102).

В речи Селифана: “Ты лучше человеку не дай есть, а коня ты должен *накормить*, потому что конь любит овес. Это его *продовольство*: что, примером, нам *кошит*, то для него овес, он его *продовольство*” (III, 86).

В речи Плюшкина: “Народ-то больно прожорлив, от праздности завели привычку *трескаться*, а у меня *есть* и самому нечего...” (III, 126).

В речи Алексея Ивановича: “[...] *убежит*, как дважды два, *наострит так лыжи*, что и следа не отыщешь” (III, 152).

8. Сатирическое обличение крепостнической действительности осуществлялось Гоголем посредством разоблачения риторики буржуазного общества. Белинский, считая, что основой этой риторики является “отложение от жизни, отпадение от действительности [...]”<sup>91</sup>, искажение, “фальшивое идеализирование жизни”<sup>92</sup>, приходил к выводу, что “Гоголь дал такое направление литературе, которое изгнало из нее риторику”<sup>93</sup>. Стиль Гоголя, воплощая предмет в его сущности, одновременно разоблачает с тонкой иронией фальшь и ложь тех риторических покровов, которые окутывали действительность в официальной речи буржуазно-дворянского общества. Например:

“[Половой] [...] повел проворно господина вверх по всей деревянной галдарее показывать *ниспосланный ему Богом покой*. Покой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного рода [...]” (III, 4).

Ср.: “– Э, э! Это, брат, что? *отсади-ка* ее назад!” – говорил Чичиков. – *Кого?* – Да *шашку-то*, – сказал Чичиков, и в то же время увидел почти перед самым носом своим и другую, которая, как казалось, пробиралась в дамки; *откуда она взялась, это один только Бог знал*” (III, 82),

В других случаях простое и точное описание “натуры”, как бы ее непосредственное созерцание, сопоставлялось с ее официальным риторическим изобра-

<sup>91</sup> Белинский В.Г. Соч. Т. XI. С. 196 (1843).

<sup>92</sup> Там же. Т. X. С. 396 (1847).

<sup>93</sup> Там же. Т. XI. С. 19 (1847).

жением. Беспредметная фразеология этого торжественно-официального, казенно-риторического стиля выставлялась на общее рассмотрение и оценку. Например:

«[...] городской сад [...] состоял из тоненьких деревьев, дурно принявшихся, с подпорками внизу, в виде треугольников, очень красиво выкрашенных зеленою масляною краскою. Впрочем, хотя эти деревца были не выше тростника, о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что “город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых деревьев, дающих прохладу в знойный день”, и что при этом “было очень умильно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слез, в знак признательности к господину градоначальнику”» (III, 7–8).

“Более не находилось ничего на сей уединенной или, как у нас выражаются, красивой площади” (III, 138).

Иногда автор берет непосредственно на себя задачу разоблачения риторической или эвфемистической фальши условных словарных обозначений и характеристик, типичных для изображаемого общества.

Например, о супругах Маниловых: “Словом, они были то, что говорится счастливы” (III, 22).

В черновой редакции “Мертвых душ”: «Но при всех таких похвальных качествах, он бы мог остаться [...] тем, что называют в обширном смысле “хороший человек”, то есть, весьма гаденький, обыкновенный, опрятный человек, без всяких резких выпуклостей [...]» (VII, 353).

Так выражается борьба Гоголя против фальшивой фразы, характеризующей стиль описываемого им социального уклада, за “иную, сильнейшую” и в то же время правдивую речь.

Воплощением и искусства риторики и всех форм буржуазно-речевого этикета является образ Чичикова, его манера разговора. В этом духе сам автор комментирует многообразие речевой стилистики Чичикова и разоблачает ее конструктивные принципы. Например:

“В разговорах с сими властителями, он очень искусно умел польстить каждому. Губернатору намекнул как-то вскользь, что *в его губернию въезжаешь как в рай, дороги везде бархатные [...]*” (III, 9).

“О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностию, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: *что он незначащий червь мира сего [...]*” (III, 9).

«Никогда он не говорил: “вы пошли”, но “*вы изволили пойти; я имел честь покрыть вашу двойку*”, и тому подобное» (III, 13).

В речи, обращенной к Собакевичу, Чичиков патетически говорит о мертвых душах: “[...] ревизские души, *окончивши жизненное поприще*, числятся, однакож, до подачи новой ревизской сказки, наравне с живыми [...]” (III, 97).

Он “никак не называл души умершими, а только – *несуществующими*” (III, 97).

Приготовляясь к ораторской речи перед Плюшкиным “долго не мог он придумать, в каких бы словах изъяснить причину своего посещения. Он уже хотел было выразиться в таком духе, что, *наслышась о добродетели и редких свойствах души его, почел долгом принести лично дань уважения*; но спохватился и почувствовал, что это слишком. Искося бросив еще один взгляд на все, что бы-



ло в комнате, он почувствовал, что слово “добродетель” и “редкие свойства души” можно с успехом заменить словами: “экономия” и “порядок”; и потому, преобразивши таким образом речь, он сказал, что, *наслышась об экономии его и редком управлении имениями, он почел за долг познакомиться и принести лично свое почтение*” (III, 118).

9. Принцип сочетания языка автора с “чужой речью”, широко применяемый Гоголем, также служит действенным средством сатирического освещения изображаемой действительности. Сцепления и встречи противоположных по экспрессии и по отношению к реальной действительности фраз и слов обостряют авторскую оценку того, что описывается. Они создают быстрые экспрессивные переходы повествовательного стиля и сгущают иронию. Например:

“Ноздрев повел их в свой *кабинет*, в котором, впрочем, не было заметно следов того, что бывает в кабинетах, то есть книг или бумаги; висели только сабли и два ружья, одно в *триста*, а другое в *восемьсот рублей*. Зять, осмотревши, покачал только головою. Потом были показаны *турецкие* кинжалы, на одном из которых, *по ошибке*, было вырезано: Мастер С а в е л и й С и б и р я - к о в” (III, 71).

Ср. далее: “Потом показались трубки – деревянные, глиняные, пенковые, обкуренные и необкуренные, обтянутые замшею и необтянутые, чубук с янтарным мундштуком, недавно выигранный, кiset, вышитый *какою-то графинею*, где-то на почтовой станции влюбившиеся в него по уши, у которой ручки, по словам его, были самой *субдительной* с ю п е р ф л ю, – слово, вероятно, означавшее у него высочайшую точку совершенства” (III, 72).

Несобственно-прямая речь, внедряясь в авторское повествование, раскрывала перед читателем помыслы и замыслы героев в обнаженной чистоте или, вернее, грязи, то есть во всей свежести их непосредственного экспрессивного выражения. Например:

“[Чичиков] [...] сам в себе чувствовал желание скорее, как можно, привести дело к концу; до тех пор ему казалось все беспокойно и неловко: все-таки приходила мысль, что души не совсем настоящие и что в подобных случаях *такую* обузу всегда нужно поскорее с плеч” (III, 137).

“В губернию назначен был новый генерал-губернатор – событие, как известно, приводящее чиновников в тревожное состояние: *пойдут переборки, распеканья, взбудетениванья и всякие должностные похлебки*, которыми угощает начальник своих подчиненных” (III, 192).

Слова, выражения действующих лиц, включаемые в авторскую речь, иногда с указанием их цитатного характера, и содержащееся в них объяснение или оценка явлений сталкивались с противоположными по смыслу квалификациями самого автора. Например:

“[...] была принесена на стол рябиновка, имевшая, по словам Ноздрева, *совершенный вкус сливок*, но в которой, к изумлению, слышна была сивушища во всей своей силе. Потом пили какой-то бальзам, носивший такое имя, которое даже трудно было припомнить, да и сам хозяин в другой раз назвал его уже другим именем” (III, 73).

Прием несобственно-прямой речи при сложной структуре гоголевского повествовательного стиля сопровождался полным ироническим обнажением истинной ценности и подлинного смысла слов и дум, принадлежащих выводимым отрицательным персонажам. Этот прием доводил силу гоголевского отрицания

мира Чичиковых, Маниловых, Коробочек, Ноздревых, Собакевичей, Плюшкиных и родственной им социальной среды до сарказма.

10. В связи с усложнением синтаксиса повествовательного стиля, свободно совмещавшего лирическую патетику с бытовым сказом и голосами персонажей Гоголь еще шире, чем Пушкин, раскрыл и раздвинул экспрессивные возможности изображения и выражения, заложенные в синтаксических формах речи, и изменил их качество, перенес в план сатирического повествования. Например, в “Мертвых душах” (гл. VIII) характерна комически движущаяся цепь парных противопоставлений, звенья которой и в отдельности и в парной антитезе упорно сцепляются союзом *но*: “*Но* управляющий сказал, что меньше, как за 5000, нельзя найти хорошего управителя. *Но* председатель сказал, что можно и за три тысячи сыскать. *Но* управляющий сказал: Где же вы его сыщете? разве у себя в носу? *Но* председатель сказал: Нет, не в носу, а в здешнем же уезде, именно – Петр Петрович Самойлов: вот управитель, какой нужен для мужиков Чичикова!” (III, 153).

11. Остроту сатирического изображения усиливает прием обобщения, генерализации. Формы его стилистического проявления многообразны. С одной стороны, Гоголь, исходя из содержащихся в общепринятом языке метких прозвищ и образных характеристик, подводит под них типические характеры и явления окружающей действительности. Например:

“Иван Антонович, казалось, имел уже далеко за сорок лет; волос на нем был черный, густой; вся середина лица выступала у него вперед и пошла в нос; словом, это было то лицо, которое называют в общежитии кувшинным рылом” (III, 140–141).

“Один Бог разве мог сказать, какой был характер у Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова” (III, 20).

Принцип генерализации проявляется и в том, что каждый предмет, вовлеченный в ход излагаемых событий, описывается не в своих индивидуальных приметах, а в своей, так сказать, общей и типической функциональной сущности. Например:

“Довольно красивая рессорная небольшая бричка” Чичикова – это бричка, “в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, – словом, все те, которых называют господами средней руки” (III, 3).

“Господин скинул с себя картуз и размотал с шеи шерстяную, радужных цветов косынку, настав женатым приготавливает своими руками супруга, снабжая приличными наставлениями, как закутываться, а холостым – наверное не могу сказать, кто делает, Бог их знает: я никогда не носил таких косынок” (III, 5).

“Можно было видеть тотчас, что он совершил свое поприще, как совершают его все господские приказчики: был прежде просто грамотным мальчишкой в доме, потом женился на какой-нибудь Агашке, ключнице, барыниной фаворитке, сделался сам ключником, а там и приказчиком. А сделавшись приказчиком, поступал, разумеется, как все приказчики: водился и кумился с теми, которые на деревне были побогаче, подбавлял на тягла победнее...” (III, 29).

Обобщение и типизация явлений и лиц осуществлялись также путем местоименного указания на них как на известные читателю, привычные для него “фа-

кты жизни”, что, конечно, не мешало затем автору характеризовать их посредством острого подбора отрицательных черт. Например:

“Покой был *известного рода*, ибо гостиница была тоже *известного рода*, то есть *именно такая*, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают покойную комнату с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов, и дверью в соседнее помещение, всегда заставленную комодом, где устроивается сосед, молчаливый и спокойный человек, но чрезвычайно любопытный, интересующийся знать о всех подробностях проезжающего” (III, 4).

“Какие бывают эти общие залы – всякий проезжающий знает очень хорошо: *те же* стены, выкрашенные масляной краской, потемневшие сверху от трубочного дыма и залосненные снизу спинами разных проезжающих, а еще более туземными купеческими, ибо купцы по торговым дням приходили сюда самшест и сам-сём испивать свою *известную* пару чаю; *тот же* закопченный потолок; *та же* копченая люстра со множеством висящих стеклышек, которые прыгали и звенели всякий раз, когда половой бегал по истертым клеенкам, помахивая бойко подносом, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу; *те же* картины во всю стену, писанные масляными красками; словом, *все то же, что и везде*; только и разницы, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал” (III, 5).

“Несколько мужиков, по обыкновению, зевали, сидя на лавках перед воротами, в своих овчинных тулупах; бабы, с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон; из нижних глядел теленок, или высовывала слепую морду свою свинья. Словом, вида *известные*” (III, 18).

Ту же функцию обобщения и генерализации выполняет прием схематического противопоставления парных категорий, качественно разнородных и в совокупности как бы охватывающих весь изображаемый круг лиц или предметов. Возникает контрастный параллелизм двух словесных цепей с противоположными ми фразеологическими рядами. Например:

Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые все увивались около дам [...] Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, т.е. не так, чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие. Эти, напротив того, косились и пяtilись от дам [...]” (III, 11).

Ср. далее: “Увы! толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие. Тоненькие служат больше по особнным поручениям или только числятся и виляют туда и сюда [...] Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а все прямые, и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят” (III, 11).

“[...] вошли в низенькую, стеклянную, закоптившуюся дверь, приводившую почти в подвал, где уж сидело за деревянными столами много всяких: и бривших, и небривших бороды, и в нагольных тулупах, и, просто, в рубахе, а кое-кто и во фризовой шинели” (III, 151).

“[...] виною всему слово м и л л и о н щ и к, – не сам миллионщик, а именно одно слово; ибо в одном звуке этого слова, мимо всякого денежного мешка, заключается что-то такое, которое действует и на людей – подлецов, и на людей ни сё ни то, и на людей хороших, словом – на всех действует”

Принципу генерализации и обобщения слов, выражений и образов содействует многопланность и стилевая разнородность гоголевской повествовательной речи, органически связанная со сложной словесной структурой образа автора. В “Мертвых душах” Гоголя три основных плана авторского повествования. Им соответствуют и три лика образа автора и три главных экспрессивно-стилистических пласта или слоя. Само собой разумеется, что все это взаимосвязано и структурно объединено. С одной стороны, автор является наблюдателем и историком, а также комментатором излагаемых событий. В этом амплуа, в этой роли он широко пользуется формами речевого самоопределения самих героев и их социального круга. Вот типические образцы этого речевого пласта:

“[...] жаль, что несколько трудно упомнить всех сильных мира сего; но довольно сказать, что приезжий оказал необыкновенную деятельность на счет визитов: он явился даже засвидетельствовать почтение и инспектору врачебной управы и городскому архитектору”(III, 9).

“Герой наш, по обыкновению, сейчас вступил с нею [со старухою] в разговор и расспросил, сама ли она держит трактир, или есть хозяин, и сколько дает доходов трактир, и с ними ли живут сыновья, и что старший сын – холостой или женатый человек, и какую взял жену, с большим ли приданым, или нет, и доволен ли был тесть, и не сердился ли, что мало подарков получил на свадьбе; словом, не пропустил ничего. Само собой разумеется, что полюбопытствовал узнать, какие в окружности находятся у них помещики, и узнал, что всякие есть помещики: Блохин, Почитаев, Мыльной, Чепраков, полковник, Собакевич” (III, 59).

Сюда же тесно примыкает и стиль обобщающих комментариев рассказчика:

“Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура не долго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как-то: напильников, буравчиков и прочего, но просто рубила со всего плеча:хватила топором раз – вышел нос,хватила в другой – вышли губы, большим сверломковырнула глаза и, не обскобливши,пустила на свет,сказавши: “живет!” Такой же самый крепкий и на диво стачанный образ был у Собакевича” (III, 91).

Ср. также: “Есть люди, имеющие страстишку нагадить ближнему, иногда вовсе без всякой причины. Иной, например, даже человек в чинах, с благородною наружностью, со звездой на груди, будет вам жать руку, разговорится с вами о предметах глубоких, вызывающих на размышления, а потом, смотришь, тут же пред вашими глазами, и нагадит вам; и нагадит так, как простой коллежский регистратор, а вовсе не так, как человек со звездой на груди, разговаривающий о предметах, вызывающих на размышление, так что стоишь только, да дивишься, пожимая плечами, да и ничего более. Такую же странную страсть имел и Ноздрев” (III, 68).

Так как в этом плане автор – не только наблюдатель, сам как бы вращающийся в кругу описываемых им лиц и событий, но и повествователь, то эти функции могут разъединяться, что отражается и на характере стиля изложения. Например:

“Оба приятеля очень крепко поцеловались, и Манилов увел своего гостя в комнату. Хотя время, в продолжении которого они будут проходить сени, переднюю и столовую, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома” (III, 19–20).

И далее: “[...] но, признаюсь, о дамах я очень боюсь говорить, да притом мне пора возвратиться к нашим героям, которые стояли уже несколько минут перед дверями гостиной, взаимно упрашивая друг друга пройти вперед” (III, 23).

Точно так же – прежде чем окрестить даму, к которой приехала гостья, “дамою, приятной во всех отношениях”, повествователь, прибегая к стилю бытового сказа, иронически сообщает о своих затруднениях: “Автор чрезвычайно затрудняется, как назвать ему обеих дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него, как серживались встарь. Назвать выдуманною фамилиею – опасно. Какое ни придумай имя, уж непременно найдется в каком-нибудь углу нашего государства – благо велико, – кто-нибудь, носящий его, и непременно рассердится не на живот, а на смерть, станет говорить, что автор нарочно приезжал секретно с тем, чтобы выведать все, что он такое сам, и в каком тулупчике ходит, и к какой Аграфене Ивановне наведывается, и что любит покушать” (III, 177–178).

Этот стилистический план пересекается и в то же время объясняется, обобщается в литературном теоретическом манифесте автора-реалиста, тоже включенном в структуру “Мертвых душ”. Повествователь иногда как бы останавливает поток описываемых им событий и подвергает свой стиль изложения, свой художественный метод изображения принципиальному литературно-стилистическому, художественному истолкованию. Автор переносится в область теории своего литературного творчества и, противопоставляя свой стиль антинародным и антиреалистическим стилям современной литературы, разъясняет читателю свои взгляды на задачи и принципы словесного искусства, а также раскрывает перед ним стилистический механизм своей поэмы с его “главными ходами и пружинами”. Автор отрицает классово-жаргонный стиль светского салона, с галломанией, страстью к французскому языку, стиль, рассчитанный на вкус “дамы-читательницы”. В черновой редакции было даже такое заявление автора: “Что касается до этого дела, к которому относит[ся] перо и чернила, уж здесь позвольте мне быть хозяином: уж тут я никак не намерен угождать дамским требованиям и не пушу ни одну даму к себе в кабинет” (VII, 562).

От образа Чичикова «весьма многие дамы, отворотившись, скажут: “Фи! какой гадкий!”» (III, 223).

Гоголь отвергает изящный и очищенный стиль светской повести, куда его звали реакционные литераторы типа Шевырева и типа Сенковского, Масальского, Греча.

«В точности не могу передать слов губернаторши, но было сказано что-то, исполненное большой любезности, в том духе, в котором изъясняются дамы и кавалеры в повестях наших светских писателей, охотников описывать гостинные и похвалиться знанием высшего тона, — в духе того, что “неужели овладели так вашим сердцем, что в нем нет более ни места, ни самого тесного уголка для безжалостно позабытых вами?”» (III, 164–165).

Отголоски этого стиля, насыщенного элементами сентиментально-романтической фразеологии, пародируются в любовном письме к Чичикову и в речах провинциальных дам. Автор защищает право писателя широко пользоваться всеми нужными ему культурно-ценными художественно-выразительными и национально-характерными формами разговорной народной речи, даже областной. Он отстаивает также свободу литературного изображения простых людей, людей низших классов. В связи со стилем описания и речевой характеристики

своих героев автор поясняет различия в романтической и реалистической манере портрета:

“[...] вот эти все господа, которых много на свете, которые с вида очень похожи между собою, а между тем, как приглядишься, увидишь много самых неувловимых особенностей, – эти господа страшно трудны для портретов. Тут придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд” (III, 20).

Вопрос о стиле изображения “всей страшной, потрясающей тины мелочей, опутавшей жизнь”, “всей глубины холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога” (III, 131), имеет две стороны: с одной стороны, изображение жизненной “тины мелочей” в реалистическом свете требовало широкого использования бытовой, повседневной речи. С другой стороны, освещение и обобщение внутреннего смысла и цели “горькой и скучной дороги” требовало иных красок, иных – более высоких – форм словесного выражения.

Таким образом, прежде всего писатель обращался непосредственно к живой разговорно-бытовой речи со всем многообразием ее жаргонных, диалектных ответвлений и социально-стилевых вариаций. Сюда же примыкают и разные виды письменно-деловой речи. Только посредством свободного и широкого использования разнообразия и богатства форм этой разговорно-народной речи можно было изобразить и мелочи жизни и повседневные характеры в их действии или без действия. Но как и в каком направлении использовать весь этот речевой запас, что из него взять и как выбранное возвести в перл создания, – все это должно было и могло быть освещено не только и не столько в тех частях поэмы, в которых излагается стилистическая программа автора – критического реалиста, – сколько в третьей сфере и в третьем аспекте образа автора.

Сюда относится лирический образ автора-гуманиста, уносящегося из мира мертвых душ в сферу мечты о будущем России и русского народа и вместе с тем скорбно констатирующего, что созданные им образы помещицкой России фактически символизируют весь этот крепостнический социальный уклад. “Да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосыгаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами [...]” (III, 55).

От современной действительности образ автора переносится в “иную чудную струю” и уже другим светом освещается лицо автора. В лирическом образе автора раскрывается и истинный идеальный смысл того типа писателя-реалиста, который стал спутником Чичикова. Этому лирическому образу автора соответствует и особый стиль с торжественно книжной, высокой фразеологией, ритмическим синтаксисом, со строфическим членением речи. Лирическое и комическое или сатирическое, как явление стиля, основаны на отборе разных средств общенародного языка и на разных принципах их художественного использования. В творчестве Гоголя элементы лирического стиля включались и в стиль рассуждения, в стиль учености и философии. При этом многие образы и выражения контрастно осмысляются в системе повествовательно-сатирического и лирико-патетического стиля. Эти стили противопоставлены. Среди тех об-

разов и словесных групп, которые по-разному из разных стилистических средств и разными стилистическими способами строятся и по-разному осмысляются в пределах высокого лирического и повествовательно-сатирического плана изложения, в “Мертвых душах” особенно важны те, которые связаны со словами *путник, дорога и тройка*.

С одной стороны, дорога, бричка, тройка Чичикова и его похождения. Автор – спутник. И “еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку...” (III, 248). “В дорогу! в дорогу! [...] Разом и вдруг окунемся, в жизнь со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками, и посмотрим, что делает Чичиков” (III, 132).

С другой стороны изображается дорога писателя-обличителя.

“[...] как бессемейный путник, останется он один посреди дороги. Сурово его поприще[...]” (III, 132). И все же он не откажется от своей дороги. “Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! И как чудна она сама, эта дорога!” (III, 221). “Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!...” (III, 222).

Вместе с тем, и вся история человечества рисуется Гоголем в образе дороги:

“Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону, дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины [...]” (III, 210). «И сколько раз люди умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: “Где выход, где дорога?”» (III, 211)<sup>94</sup>.

И “Русь, что бойкая, необгонимая тройка”, несется по своей дороге в сверкающую, чудную, незнакомую земле даль. “Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади [...] и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства” (III, 249).

Так происходит внутренняя спайка сатиры и лиризма в стиле “Мертвых душ” Гоголя.

Совсем иную идеологическую базу под реалистический стиль Гоголя в связи с новыми формами образа повествователя подводили реакционные литературные деятели. Так, в “Современнике” П.А. Плетнев писал: “Гоголь [...] возвел характер искусства в поразительное явление самой жизни. Он, в этом художественном отчуждении собственного участия, так превосходит всех писателей, что нередко перестаешь подозревать его присутствие там, где он, как рассказчик, обязан находиться. Он весь проникнут сферой движущегося около него общества, делит его образ мыслей, говорит его языком, признает за истину всякую, самую ложную его идею – и таким образом ничто вас не потревожит в очаровании созданной им действительности”<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> В высшей степени показателен иронический переход от этих высоких лирических образов, рисующих путь всего человечества, к изображению житейской дороги и походов Чичикова: “Чичиков ничего обо всем этом не знал совершенно” (III, 211).

<sup>95</sup> С.Ш. (П.А. Плетнев) Чичиков, или Мертвые души, Гоголя // Современник. 1842. Т. 27. С. 25. То же в кн.: Русская критическая литература о произведениях Н.В. Гоголя. Ч. II. С. 69.

Обе стороны гоголевского стиля – и лирико-патетическая и комически-изобразительная – носили яркий отпечаток новаторства. При всей их противоположности в них была и общая черта, состоявшая в новизне, сложности и вместе с тем глубокой художественной оправданности сближения и сочетания самых далеких и разнотильных элементов русского языка. Наиболее уязвимым казался – и не только врагам Гоголя из литературных и общественных реакционеров – патетический стиль Гоголя. В.Г. Белинский так отзывался о лирических местах “Мертвых душ”: “Важные [...] недостатки романа “М е р т в ы е д у ш и” находим мы почти везде, где из поэта, из художника силится автор стать каким-то прорицателем и впадает в несколько надутый и напыщенный лиризм...”<sup>96</sup>.

Именно этот стиль – при ложной идеологической направленности – грозил Гоголю срывами.

## 8

К языку Гоголя полностью применимы слова Герцена, сказанные вообще о русском языке: «[...] главный характер нашего языка состоит в чрезвычайной легкости, с которой все выражается в нем – отвлеченные мысли, внутренние лирические чувствования, “жизни мышья беготня”, крик негодования, искрящаяся шалость и потрясающая страсть»<sup>97</sup>.

Гоголь шире и глубже, чем все его предшественники, использовал неистощимый родник народно-разговорной речи, как источник литературно-художественного творчества. Он еще острее, чем Пушкин, сочетал в строе авторского повествования далекие, почти противоположные стилистические элементы русского языка. “Язык дурных обществ”, осужденный Пушкиным и не использованный им в качестве материала для построения национальной литературно-языковой нормы, делается предметом острых наблюдений и художественных экспериментов Гоголя. Эти пошлые претенциозные жаргоны вкусивших цивилизации слоев поместья и города – мелкого чиновничества, армейского офицерства, низов “большого света”, помещиков средней и мелкой руки, дворян – становятся не только арсеналом средств изображения отрицательных характеров, но и острым орудием социальной сатиры в стиле Гоголя и последующих писателей – Некрасова, Тургенева, Писемского, Салтыкова-Щедрина и др. Гоголь свято выполнял завет Пушкина, обращенный к идущему на смену поколению молодых писателей: “Вслушивайтесь в простонародное наречие, молодые писатели – вы в нем можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах”<sup>98</sup>.

Этот способ обновления и освежения литературного языка живой водой народной речи открывал широкую дорогу в литературу и тем областным словам и выражениям, которые могли затем влиться в словарь общелитературного языка. “Что в народе бессознательно живет как возможность, то в гении является, как осуществление, как действительность”, – писал Белинский<sup>99</sup>.

<sup>96</sup> Белинский В.Г. Похождения Чичикова, или Мертвые Души. Поэма Н. Гоголя // Современник. 1847. Т. 1. Отд. 3. С. 56. То же: Соч. Т. X. С. 428 (1846).

<sup>97</sup> Герцен А.И. Былое и думы. М.: ГИХЛ, 1937. Т. II. Ч. 4. С. 196.

<sup>98</sup> Пушкин А.С. Возражение на статью “Атенея” // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 71.

<sup>99</sup> Белинский В.Г. Соч. Т. X. С. 411 (1847).



Некрасов, Тургенев, Григорович, Л. Толстой, Писемский, Салтыков-Щедрин и другие выдающиеся деятели русской литературы второй половины XIX в. пошли по пути, открытому Гоголем.

Гоголевские образы, имена типов Гоголя, гоголевские выражения вошли в общенародный язык. От них произведены новые слова, например: *маниловщина*, *ноздревщина*, *тряпичкинство*, *по-собакевичевски* и т.п. [...]

Ни один из русских классических писателей не создал такого, как Гоголь, количества типов, которые вошли бы в литературный и бытовой обиход в качестве имен нарицательных. Гоголь был истинно-народным писателем, который “как бы вторично сделался русским”, проникнулся весь “сущностью своего народа, его языком, его бытом”<sup>100</sup>.

Таков и был Гоголь.

---

<sup>100</sup> Тургенев И.С. Повести, сказки и рассказы казака Луганского. Четыре части. СПб., 1846. То же в кн.: Тургенев И.С. Соч. М.: Госиздат, 1933. Т. XII. С. 104\*.

# ТУРГЕНЕВ И ШКОЛА МОЛОДОГО ДОСТОЕВСКОГО (Конец 40-х годов XIX века)

## 1

В творчестве Тургенева наблюдается характерное и важное индивидуальное свойство – это острая и живая восприимчивость художника к новым явлениям общественной жизни и к новым веяниям в сфере развития форм литературной поэтики и стилистики. Сложное многообразие поэтических увлечений не стирает основных черт индивидуального стиля Тургенева. Однако некоторые из современных Тургеневу литературных критиков представляли эту черту художественной отзывчивости в крайне преувеличенном и несколько искаженном виде. Так, Ап. Григорьев писал о Тургеневе: “Талант Тургенева – так гибок и мягок, что не только выносил на себе все веяния эпохи, не только подчинялся теориям, – он подчинялся даже модам, чисто случайным поветриям”<sup>1</sup>.

Быстрые изменения стилистического вкуса и стилистических задач особенно наглядно дают себя знать в ранний период литературной деятельности И.С. Тургенева. После появления в свет “Бедных людей” Достоевского, романа, который чрезвычайно высоко оценил Белинский, Тургенев оказался под влиянием стиля нового гениального художника. Это влияние Достоевского на Тургенева протекало и углублялось независимо от того, как складывались и изменялись личные отношения двух великих писателей.

По мнению Ап. Григорьева, “Шинель” и некоторые другие произведения Гоголя легли в основу поэтики возглавлявшейся Ф.М. Достоевским школы сентиментального натурализма или, вернее, сентиментально-натурального направления в русской литературе. Тут звучит “протест за расслабленного, за хилого морально и физически человека”, “протест за измельчавшего и униженного человека”. “Взгляните на “Акакия Акакиевича” с сентиментальной точки зрения, проникнитесь в отношении к нему не общечеловеческим, правильным сочувствием, а исключительным; болезненною симпатиею возведите на степень права требования героя “Записок сумасшедшего”, – вот вам произведения сентиментального натурализма, которого вина против искусства заключается в рабской натуральности, не отличающей в действительности явлений случайных от типических и необходимых, не поверяющей общечеловеческим идеалам своего болезненного юмористического настроения”<sup>2</sup>.

Говоря о школе Достоевского как о болезненно-искривленном ответвлении натурального направления, Ап. Григорьев в статье “Русская литература в 1851 г.” заметил: «Даже даровитый автор “Записок охотника” заплатил дань этому несчастному направлению, и он в лице Мошкина, испортившего его комедию “Холостяк”, выражал неудовольствие против разумного порядка при-

<sup>1</sup> Григорьев Ап. Сочинения. СПб.: Изд. Н.Н. Страхова, 1876. Т. I. С. 351.

<sup>2</sup> Григорьев Ап. И.С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо” // Русское слово. 1959. №№ 4, 5, 6 и 8. См. также: Григорьев Ап. Сочинения. Т. I. С. 327.

роды, и не один он, многие увлеклись этою одностороннею, болезненною точкой зрения»<sup>3</sup>.

В статье “Русская изящная литература в 1852 г.” тот же Ап. Григорьев уже констатировал угасание и “смерть” этого литературного направления; оно взяло в основу своей поэтики «только тот болезненный тон юмора, который звучит в “Записках сумасшедшего” и в “Шинели”, и пустилось расплываться в бесчисленных, хотя постоянно уныло-однообразных вариациях [...] Смесь грязи с сентиментальностью, идеализма самого ребяческого с намеренным углублением в анализ самых ничтожных и бессмысленных подробностей повседневной действительности, напряжения с бессильем, – эта школа доводила до тех крайностей, которые обличали явное истощение»<sup>4</sup>. Ап. Григорьев находил отражения словесно-художественной манеры Ф. Достоевского прежде всего в “Холостяке” Тургенева – в образе Мошкина – и в “Нахлебнике”.

Близкие к точке зрения Ап. Григорьева взгляды на драматическое творчество Тургенева конца 40-х годов развивались и у нас, в советском литературоведении. Проф. Л.П. Гроссман видел в “Нахлебнике” и “Холостяке” отражение того нового литературного стиля, который захватил европейский роман 40-х годов, поэзию и драму и который явственно “звучал” у Гюго, Бальзака, Сю, Жорж Санд, Ауэрбаха. Это, по словам проф. Л. Гроссмана, “стиль п а у п е р и з м а, раскрытие неиспользованных художественных возможностей, таящихся в жалких условиях столичной или крестьянской бедноты, или же – в более обширном плане – психология забитого, приниженного, отверженного человеческого существа”. И тут же Л.П. Гроссман роняет такое замечание о Тургеневе как авторе этих психологических драм: “С обычной своей восприимчивостью и гибкостью он начинает экспериментировать в своих драматических опытах над проблемой того нового литературного направления, которое только что прославило имя молодого романиста Достоевского. Тургенев почувствовал благодарный сценический материал в этой теме унижения и отверженности”<sup>5</sup>.

Любопытно, что тургеневский рассказ “Петушков”, в котором повествование ведется от лица автора и в композиции которого гоголевский элемент играет гораздо большую роль, чем отражение стиля Достоевского, вызвал безоговорочно положительную оценку со стороны Н.А. Некрасова (так же как и со стороны Ап. Григорьева). В письме И.С. Тургеневу от 12 сентября 1848 г. он заявил: «Недавно (в IX №)<sup>6</sup> напечатали мы вашу повесть “Петушков”, повесть эта хороша и отличается строгой выдержанностью – это мнение всех, с кем я о ней говорил. Мне она и прежде очень нравилась, и я очень рад, что не ошибся в ней”<sup>7</sup>.

Вместе с тем не случайно, что рассказ Тургенева “Уездный лекарь”, отражавший влияние сказовой поэтики и стилистики Достоевского, не понравился В.Г. Белинскому, который очень субъективно переживал в то время разочарование в творчестве Достоевского. Очень показательны такие суждения Белинского в письме к П.В. Анненкову (от 15 февраля 1848 г.): «В “Уездном лекаре” я не понял ни единого слова, а потому ничего не скажу о нем; а вот моя жена так в восторге от него – бабье дело! Да ведь и Иван-то Сергеевич бабье порядочное!»<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Григорьев Ап. Сочинения. Т. I. С. 32.

<sup>4</sup> Там же. С. 55–56.

<sup>5</sup> Гроссман Л. Театр Тургенева. Пг.: Изд. Брокгауза–Ефрона, 1924. С. 80.

<sup>6</sup> В журнале “Современник” за 1848 год.

<sup>7</sup> Тургенев в русской критике. М.: Гослитиздат, 1953. С. 488.

<sup>8</sup> Там же. С. 485.

Ап. Григорьев утверждал, что в конце 40-х годов с необыкновенной быстротой под влиянием творчества Достоевского, его повествовательно-драматической стилистики сложилась в русской литературе своеобразная художественная школа, школа “сентиментального натурализма”<sup>9</sup>. Гоголевская система словесно-художественного изображения, как представлялось Ап. Григорьеву, со второй половины 40-х годов распадается и преобразуется в основном в два литературных направления, в две литературных школы – в школу протокольного или дескриптивного натурализма, принципы которой нашли особенно наглядное выражение в стиле произведений А.Ф. Писемского, и в школу “сентиментального натурализма”, вождем которой был до своей ссылки на каторгу Ф.М. Достоевский. К этой школе современники относили Ф. Достоевского, Я. Буткова, А.Н. Плещеева, А. Пальма (см., например, его рассказ в “Московском городском листке” за 1847 год, № 110–118 – “Один день из будничной жизни”; в “СПб. ведомостях” за 1849 год, кн. 4 и 5 – “Любовь и скрипка” и т.п.), М.Е. Салтыкова-Щедрина (на основании стиля его ранних повестей), а частично также Д.В. Григоровича, Н.А. Некрасова (“Петербургские углы”) и И.С. Тургенева.

Характерно, что для большей части названных писателей основы новой поэтики и стилистики представлялись заложенными в “Бедных людях”, романе, который Белинским был признан гениальным, открывающим новую эпоху в истории русского реализма. Другие – вопреки суждению Белинского – готовы были и “Двойника” Достоевского признать углублением гоголевской традиции, особенно “Записок сумасшедшего”, и ее решительным преобразованием<sup>10</sup>.

Белинский считал характернейшей чертой стиля Достоевского и его школы маскировку юмором глубокого трагического колорита и тона. На страницах “Отечественных записок” Белинский, приветствуя необыкновенный “творческий талант” автора “Бедных людей” и признав преобладающей чертой этого таланта юмор, так характеризовал сущность стиля “Бедных людей”: “Вообще трагический элемент глубоко проникает собою весь этот роман [...] Смешить и глубоко потрясать душу читателя и в одно и то же время, заставить его улыбаться сквозь слезы, какое уменье, какой талант!”<sup>11</sup>

Новые формы изображения характеров, связанные с новыми сюжетными конструкциями, с своеобразным разворачиванием психологических качеств личности, с особыми приемами речи персонажей, с специфическим строем диалога, сказа, эпистолярного стиля и затем и стиля “авторского” повествования лежали в основе поэтики молодого Достоевского. У тех русских прозаиков, которые убедились в необходимости считаться с принципами новой индивидуально-художественной системы, не все свойства и качества стиля Достоевского находили признание и дальнейшее развитие. Самые принципы и приемы синтеза их с наиболее распространенными чертами и признаками гоголевской стилистики, а также и с некоторыми индивидуально определившимися художественными свойствами и склонностями того или иного писателя были очень разнообразны и изменчивы – как в творчестве разных писателей, так и в разных произведениях одного и того же писателя.

<sup>9</sup> Григорьев Ап. Полн. собр. соч. и писем / Под ред. Вас. Спиридонова. Пг. 1918. Т. 1. С. 151.

<sup>10</sup> Там же. С. 128.

<sup>11</sup> Отечественные записки. 1846. № 3. Отд. 5. С. 10, в разборе “Двойника” Достоевского.

Вопрос о роли Ф.М. Достоевского в развитии жанров и стилей русской повести (а отчасти и драмы) в 40-е годы не может считаться разъясненным. Есть веские историко-стилистические основания думать, что в 1847–1849 гг. начинало складываться своеобразное литературное направление, которое варьировало и углубляло основные принципы поэтики Достоевского, получившие особенно яркое выражение в “Бедных людях”. На связь Тургенева с этим направлением было указано мною еще в книжке “Гоголь и натуральная школа”. Здесь читаем: «[...] даже Тургенев отдал дань этим веяниям (“Петушков”, пьеса “Холостяк”), впрочем, как и М. Достоевский, сглаживая черты сказа, но оставаясь в пределах тех же приемов рисовки, той же сюжетологии»<sup>12</sup>.

К школе “сентиментального натурализма”, возглавляемой Ф.М. Достоевским, относил тургеневскую комедию “Нахлебник” Ап. Григорьев в статье “И.С. Тургенев и его деятельность”: «“Нахлебник” [...] Эта “пьеса с причиной”, как назвал ее почему-то покойный Гоголь [...] это был сок, выжатый из повестей М. Достоевского, Буткова и других натуралистов поэтом-романтиком, поэтом-идеалистом»<sup>13</sup>.

Возможно, что пьесу Тургенева “Нахлебник” читали на тайных собраниях петрашевцев наряду с письмом Белинского к Гоголю. А.Н. Плещеев писал 26 марта 1849 г. С.Ф. Дурову в Петербург: «Рукописная литература в Москве в большом ходу. Теперь все восхищаются письмом Белинского к Гоголю, пиэской Искандера “Перед грозой” и комедией Тургенева “Нахлебник”. Все это вы, вероятно, будете читать»<sup>14</sup>. А.И. Пальм в своих показаниях на процессе петрашевцев говорил: «Плещеев обещался прислать комедию (Тургенева) “Нахлебник”, а прислал письмо Белинского»<sup>15</sup>.

Тургенева объединяло с Достоевским глубокое сочувствие к идеям знаменитого письма Белинского к Гоголю. По воспоминаниям современников, Тургенев говорил, что “Белинский и его письмо – это вся его религия”<sup>16</sup>.

“Нахлебник” был запрещен в 40-е годы цензурой как произведение, “равно оскорбляющее нравственность и дворянское сословие”.

Он был напечатан лишь в 3-й книжке “Современника” за 1857 год (вышедшей в свет около 20 марта) под заглавием “Чужой хлеб”. Очень высоко оценили эту пьесу Герцен, Некрасов, Салтыков-Щедрин и Чернышевский.

По-видимому, отношение к стилистической системе Достоевского у Тургенева было изменчиво, очень индивидуально и довольно разнообразно. Введенная Достоевским речевая манера сказа с многообразием экспрессивных колебаний, замедлений и возвратов нашла особенно яркое отражение и индивидуальное развитие в стиле рассказа Тургенева “Уездный лекарь”, в монологах Кузовкина в комедии “Нахлебник”, а также в речах Мошкина из пьесы “Холостяк”.

В “Петушкове”, кроме общих приемов развития сюжетной схемы – любви жалкого пожилого поручика к молодой булочнице, связь с манерой Достоевско-

<sup>12</sup> *Виноградов В.* Гоголь и натуральная школа. Л.: Изд. Образование, 1925. С. 69–70.

<sup>13</sup> Русское слово. 1859. № 5. Критика. С. 22.

<sup>14</sup> Полярная звезда на 1862 год. Кн. VII. Лондон, 1861. Вып. I. С. 71; ср.: Литературное наследство. М., 1950. Кн. 56. С. 529. См. также примечания к тому 9 “Собрания сочинений” И.С. Тургенева. (М.: Гослитиздат, 1956. С. 555. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>15</sup> *Семевский В.М.* Петрашевцы // Голос минувшего. 1915. № 12. С. 54.

<sup>16</sup> Дневник В.С. Аксаковой (1854–1856) // Минувшие годы. 1908. № 7. С. 134.

го ощутима лишь в некоторых приемах построения речи Петушкова и индивидуально окрашенных формах косноязычного диалога.

Нельзя не заметить, что в “Петушкове”, “Нахлебнике” и “Холостяке” есть общее в их сюжетной схеме. Это общее ведет к сюжетному ядру “Бедных людей” Достоевского. В самом деле, во всех этих трех произведениях в основе развития действия лежит история трагической самоотверженной любви “бедного человека” к молодой женщине (так же как и в “Бедных людях”). В “Петушкове” это любовь одинокого, оторванного от человеческого коллектива пожилого, бедного поручика к булочнице, в “Холостяке” – пятидесятилетнего чиновника к своей воспитаннице, которую он спас от нищеты, а может быть, и от голодной смерти. В “Нахлебнике” ситуация гораздо более сложна и эффектна. Центральный персонаж комедии Кузовкин – бывший шут у помещика Корина и приживальщик – полон всепоглощающей любви к Ольге Корониной, дочери его тирана и благодетеля, приехавшей в свое поместье вместе со своим мужем – петербургским чиновником-бюрократам Елецким. Но Кузовкин знает, что страстно любимая им Ольга Петровна на самом деле его незаконная дочь. В пьяном виде, возмущенный издевательствами и надругательствами над собой, он выдает эту свою сокровенную тайну. В этом – глубокая трагическая завязка и драматический стержень пьесы.

Таким образом, в небольшой цепи произведений, относящихся к концу 40-х годов (1847–1849), ярко сказалось увлечение И.С. Тургенева новой системой словесно-художественного воспроизведения мира “бедных людей”, впервые осознанной и продемонстрированной в ранних произведениях Ф.М. Достоевского, особенно в его первом романе “Бедные люди”. Для того чтобы этот любопытный процесс в развитии русской литературы 40-х годов представить всесторонне и более детально, необходимо обратиться к стилистическому анализу отдельных произведений И.С. Тургенева – повествовательных и драматических, в которых отразилось влияние школы молодого Достоевского, – рассказов “Петушков” и “Уездный лекарь”, комедий “Нахлебник” и “Холостяк”.

### 3

Стиль рассказа “Петушков” сложен. В нем объединились и специфические качества индивидуального стиля Тургенева – индивидуальные ростки, пробивающиеся через толщу установившейся к середине 40-х годов общей системы “натурального” изображения, и своеобразно отобранные приемы гоголевского стиля, и новые принципы речевой характеристики персонажа и его речеведения, выдвинутые Ф.М. Достоевским. Естественно, что манера Достоевского больше всего дает себя знать в форме изображения Петушкова, гоголевская система – в приемах рисовки слуги Онисима и в общей структуре повествовательного стиля, индивидуальные приемы стиля Тургенева – в обрисовке образа Василисы, а отчасти и ее тетки и в способах спайки разных элементов или частей сюжета. Прежде всего можно указать несколько типических приемов тургеневского стиля: “Вот, в одно утро, слуга его, Онисим, подал ему на тарелке с синими цветочками вместо булки три темнорыжих сухаря. Петушков тотчас же, с некоторым негодованием, спросил слугу своего, что бы это такое значило?

– Булки все по р а з о б р а в ш и с ь, – ответил ему Онисим, природный петербуржец, странной игрою случая занесенный в самую глушь южной России.

– Быть не может! – воскликнул Иван Афанасьевич.

– Поразобравшись, – повторил Онисим, – сегодня у предводителя завтрак, так оно все туда, знаете, пошло” (V, 133).

Здесь Тургенев в соответствии с общей тенденцией своего стиля – точно обозначать социально-речевую принадлежность и локализацию слова или выражения характеризует Онисима как природного петербуржца формой деепричастия “поразобравшись” в функции прош. вр. “поразобрались” или перфекта “поразобраны”.

Вот также живое обращение к социально-характеристическим приметам личности и быта:

“Онисим и Василиса кушали чай молча, глядя в лицо друг другу, долго вертели в руках кусочки сахара, как бы нехотя прикусывали, жмурились, щурились и с свистом втягивали сквозь зубы желтоватую горячую водицу. Наконец, они опорожнили весь самовар, опрокинули кверху дном круглые чашечки с надписями – на одной: “за удовлетворение”, а на другой “невинно пронзила”, крикнули, отерли пот и начали помаленьку разговаривать” (V, 142).

“Прасковья Ивановна утирала себе лицо пестрым платком; Иван Афанасьич с большим вниманием глядел куда-то вбок. Обоим было довольно неловко. Впрочем, в купеческом и мещанском быту, где даже старинные приятели не сходятся без особенных угловатых ужимок, некоторая напряженность в обращении гостей и хозяина не только не кажется никому странной, но, напротив, почитается совершенно приличной и необходимой, в особенности при первом свиданье” (V, 146).

Своеобразной чертой художественно-повествовательного стиля Тургенева является тенденция к дифференцированной характеристике социально-групповых и территориальных примет речи персонажей, а также их манер поведения. Этот прием наблюдается в реплике Бублицына: “[...] у нас здесь есть мещаночки такие, что куда твоя Венера мендинцейнская...” (V, 138).

В речи Василисы:

“Василиса вскрикнула.

– Полноте, бесстыдники, на улицы.

– Ну, ну, ну, чего, – забормотал Иван Афанасьевич.

– Полноте, говорят вам, на улицы... Не обижайте.

– А... а... ах, какие же вы, – проговорил Петушков с укориной, а сам покраснел до ушей” (V, 141).

В письме Петушкова к Василисе, которое написано канцелярски-мещанским стилем, выделяются своеобразием написания, подчеркнутого курсивом, слова “ч ю в ствительный” и “чювствую”: Я человек чювствительный и всякую ласку весьма ч ю в ствую и благодарен” (V, 141).

К тургеневским способам речевого живописания, сложившимся под влиянием стиля Гоголя, относятся и приемы характеристики речевой экспрессии, интонационного стиля произношения:

“– Слушаю-с, – ответил Онисим так отрывисто, как будто кто-то толкнул его сзади” (V, 137); “– Здравствуй, Онисим, – дружелюбно залепетал он, очень плохо и вяло выговаривая согласные буквы” (V, 175); “Он поднял было ногу, но чуть не упал и для контенансу проговорил басом: – Человек, дай трубку!” (V, 175);

– Булку пожалуйста, – с приятностью сказал Петушков.

– Вышли булки, – пропищала толстая баба” (V, 135);

– Здравствуйте, Онисим Сергеич, – сказала она нараспев.

– Здравствуйте, Прасковья Ивановна, – отвечал он также нараспев.

Оба постояли немного друг перед другом.

– Ну, прощайте Прасковья Ивановна, – проговорил Онисим нараспев.

– Ну, прощайте, Онисим Сергеич, – отвечала она также нараспев” (V, 144).

Вся характеристика Бублицына построена на описании его манеры курения – в связи с его ожидаемой речью:

“В одно прекрасное утро зашел к нему господин Бублицын, развязный и очень любезный молодой человек. Правда, он иногда сам не знал, что такое говорил, и весь был, как говорится, набекрень, но все-таки слыл за весьма приятного собеседника. Он курил много, с лихорадочной жадностью, поднимая брови, втягивая грудь, курил с озабоченным видом, или, лучше сказать, с таким видом, что вот дайте ему только в последний раз затянуться, он вам тотчас и скажет неожиданную новость; даже иногда мычал и махал рукой, торопливо досасывая чубук, как будто внезапно вспомнил что-то необыкновенно забавное или важное, раскрывал рот, кольцеобразно выпускал дым и произносил слова самые обыкновенные, а иногда даже вовсе безмолвствовал” (V, 137). Нельзя не увидеть здесь своеобразного применения и усложнения гоголевских приемов изображения.

Повествовательный стиль “Петушкова” не обнаруживает ярких специфических признаков манеры Достоевского. В этом стиле много гоголевского, но в своеобразной тургеневской трактовке. Вообще стиль повествования в рассказе “Петушков” мало отличается от стиля других тургеневских рассказов 40-х и начала 50-х годов. При изображении поведения персонажей – та же заимствованная у Гоголя манера называния внешних движений – механических, то обыденных, то странных, происходящих иногда в комической последовательности или постепенности:

“Онисим провел рукой по воздуху и выставил правую ногу вперед” (V, 135); “Петушков разинул было рот, но повернулся на другой бок и заснул” (V, 136); “Господин Бублицын расширил ноздри и медленно погрузил руки в карманы” (V, 138).

Иногда в повествовательном стиле открыто выступают гоголевские приемы сочетания слов и словесных оборотов. Вот одна иллюстрация:

“Толстая баба выставила руку, обнаженную до самого плеча, более похожую на ляжку, чем на руку, и сунула ему горячий хлеб прямо под нос” (V, 137).

Этого рода оборот восходит к “Запискам сумасшедшего” Гоголя (под 11 ноября): “платье больше похоже на воздух, чем на платье”. Ср. в “Двойнике” Достоевского: “балы, более похожие на семейные радости, чем на балы”; “молчание и ожидание, более похожее на демосфеновское красноречие, чем на молчание”; “вином, более похожим на божественный нектар, чем на вино”; “дам, более похожих на фей, чем на дам”, и др.

Строй диалога, проникнутый влиянием Гоголя, особенно стиля его драматических произведений, вместе с тем несколько напоминает постоянными повторениями одних и тех же слов и выражений, а также способами их размещения в репликах манеру Достоевского:

“– [...] ведь вы такой человек, Иван Афанасьич! – бог знает, чем вы занимаетесь, Иван Афанасьич!

– Тем же, чем и вы, – не без досады и нараспев проговорил Петушков.

– Ну, нет, Иван Афанасьич, нет... Что вы это?

– Однако?

– Ну, да уж что, Иван Афанасьич!

– Однако? однако?



Бублицын поставил трубку в угол я начал рассматривать свои не совсем красивые сапоги. Петушков почувствовал смущение.

– Так-то, Иван Афанасьич, так-то, – продолжал Бублицын, как бы щадя его. – А про Василису булочницу вам доложу: очень, о-чень хороша... о-чень” (V, 138).

Хотя разговор Ивана Афанасьича с Онисимом строится на основе соответствующих диалогических сцен со слугами в комедиях Гоголя (“Ревизор” и “Женитьба”), все же у Тургенева и тут есть некоторые стилистические приметы, сближающие его диалогический стиль со стилем Достоевского:

“Онисим помолчал.

– Господин Бублицын – господин настоящий, как следует быть господин. А вы-то что, Иван Афанасьич, вы-то что? помилуйте.

– Ну, и я господин.

– Господин, господин... – возразил Онисим, приходя в азарт. – Какой вы господин? Вы, сударь, просто мокрая курица, Иван Афанасьич, помилуйте. Сидите себе сиднем целый божий день... много этак высидите. В карты вы не играете, с господами не водитесь, а что уж насчет того...

Онисим махнул рукой.

– Ну, однакож... ты уж, кажется, слишком... – проговорил Иван Афанасьич, с замешательством хватаясь за чубук.

– Какое слишком, Иван Афанасьич, какое слишком! Вы сами посудите. Ведь вот опять насчет Василисы... Ну, почему бы вам...

– Да ты что думаешь, Онисим? – тоскливо перебил его Петушков.

– Я знаю, что я думаю. Что ж? и с богом! Да где вам? Иван Афанасьич, помилуйте, судите сами... Ведь вы...

Иван Афанасьич встал.

– Ну, ну, пожалуйста, там уж ты молчи, – сказал он проворно и как бы ища глазами Онисима. – Я ведь тоже, знаешь... Я... Что уж ты в самом деле? Дай-ка мне лучше одеться” (V, 139).

“– Ну, а она что?

– Она что? Она... ничего.

– То есть, однако, как же ничего?

– Известно, ничего.

Петушков помолчал немного.

– Ну, и придет?

Онисим покачал головой.

– Придет!.. Больно, сударь, притки. Придет!.. Нет, это уж вы того.

– Да ведь ты сам говорил, что того...

– Мало ли чего!

Петушков замолчал опять.

– Так как же, однакож, братец?

– Как же?.. Вам лучше знать: вы барин,

– Ну нет, что уж тут...” (V, 144–145).

Особенно близок к стилю писем Макара Девушкина заключительный монолог Ивана Афанасьевича на тему о своем сиротстве, своем бездомничестве. Тут же, естественно, как и у Макара Девушкина, звучат либеральные фразы о добром сердце и о необходимости преодоления классовых, сословных предрассудков во имя общих принципов гуманизма:

“– А кто виноват? Хочешь, я скажу тебе, кто виноват? Я виноват, я первый. Мне бы что следовало сделать? Мне бы следовало тебе сказать: Василиса, я те-

бя люблю. Ну, хорошо. Ну, хочешь за меня замуж? Хочешь? Правда, ты мещанка, положим; ну, да это ничего. Это бывает. Вот и у меня там был знакомый: тоже этак женился. Чухонку взял. взял, да и женился. А со мной тебе было бы хорошо. Я человек добрый, ей богу! Ты не гляди на то, что я пьян, а взгляни лучше на мое сердце. Вот спроси хоть у этого... человека. Стало быть, виноват-то выхожу я. А теперь я, разумеется, убит.

Иван Афанасьич более и более нуждался в подпоре Онисима” (V, 177).

Наиболее очевидные и очень характерные признаки художественной системы Достоевского выступают в заключительной сцене повести, когда Петушков, сраженный неотвратимой любовью к Василисе, “вдался в разврат”, “потерял нравственность” и пьяный, жалкий, в неприличном виде объясняется в своей либеральной любви к мещанке:

– Я? Как видишь! Убит. И кем убит? Тобой убит, Василиса. Но я на тебя не сержусь. Только я убит. Вот, спроси хоть у этого (он указал на Онисима). Ты не гляди, что я пьян. Я точно пьян; только я убит. Оттого и пьян, что убит.

– Помилуй бог, Иван Афанасьич!

– Убит, Василиса, уж я тебе говорю. Ты мне верь. Я тебя никогда не обманывал” (V, 176).

И далее драматизм сцены еще более сгущается, когда амбиция бедного человека достигает трагической напряженности:

– А все-таки тебе грех, большой грех. Я тебя любил, я тебя уважал, я... да уж что! Я и теперь готов хоть сейчас под венец. Хочешь? Ты только скажи, а уж там мы сейчас. А только ты меня обидела кровно... кровно. Хоть бы сама отказала, а то через тетку, через толстую эту бабищу. Ведь только у меня и было радости, что ты. Ведь я бездомный человек, ведь я сирота! Кому теперь приласкать меня? кто мне доброе слово молвит? Ведь я кругом сирота. Гол, как сокол. Спроси хоть у эт... – Иван Афанасьич заплакал. – Василиса, послушай-ка, что я тебе скажу, – продолжал он, – позволь мне этак по-прежнему ходить к тебе. Не бойся... Я буду, того, смиренхонько. Ты ходи, к кому там знаешь, я – ничего: этак без возражений, знаешь. Ну, соглашаешься? Хочешь, я на колени стану? (И Иван Афанасьич согнул было колени, но Онисим подхватил его подмышки). Пусти меня! Не твое дело! Тут идет речь о счастье целой, понимаешь, жизни, а ты мешаешь.

Василиса не знала, что сказать...

– Не хочешь... Ну, как хочешь. Бог с тобой. В таком случае прощай. Прощай, Василиса. Желая тебе всякого счастья и благополучия... а я... а я...

И Петушков зарыдал в три ручья. Онисим из всех сил поддерживал его сзади... сперва перекошил лицо, потом сам заплакал... И Василиса тоже заплакала...” (V, 177).

Очень показательны в “Петушкове” две слезных сцены.

Одна – после слов Онисима о Василисе: “Ну, сами посудите; ведь таких, как она, у нас, как собак... только свистни”.

“Как бешеный вскочил Петушков с дивана... но, к изумлению Онисима, уже поднявшего обе руки в уровень своих ланит, сел опять, словно кто ноги ему подкосил... По бледному его лицу катились слезы, косичка волос торчала на темени, глаза глядели мутно... искривленные губы дрожали... голова упала на грудь” (V, 163).

И – к концу повести:

“И Петушков зарыдал в три ручья. Онисим из всех сил поддерживал его сзади... сперва перекошил лицо, потом сам заплакал... И Василиса тоже заплакала” (V, 177).

Таким образом, в стиле “Петушкова” связь со школой Ф. Достоевского обнаруживается в выборе сюжетной схемы и в приемах ее развития, в способах изображения характера “бедного человека” и в своеобразиях его психологической и речевой характеристики, в формах эмоционально-речевого выражения личности.

## 4

Гораздо более открыто черты сказовой манеры Достоевского выступают в стиле рассказа Тургенева “Уездный лекарь”.

Рассказ “Уездный лекарь” впервые был напечатан в журнале “Современник” (1848, т. VII) под заглавием “Бедное семейство”. Он относится к циклу “Записок охотника”. Сказ уездного лекаря, переданный его собственными словами, т.е. в формах своеобразного социально-речевого стиля, но с яркими приметам индивидуальной личности, включен в рамку авторского повествования. Автор-охотник дает общую характеристику лекаря, познакомиться с которым заставила его неожиданно застигшая в уездной городской гостинице простудная болезнь. Скупыми и точными словами обозначаются черты внешнего облика уездного лекаря, его профессиональные действия: “[...] я послал за доктором. Через полчаса явился уездный лекарь, человек небольшого роста, худенький и черноволосый. Он прописал мне обычное потогонное, велел приставить горчичник” (I, 110). Но далее неожиданно присоединяется ироническое перечисление побочных характеристических действий лекаря с своеобразными качественными определениями: “весьма ловко запустил к себе под обшлаг пятирублевую бумажку, причем, однако, сухо кашлянул и глянул в сторону, и уже совсем было собрался отправиться восвояси” (I, 110). Таким образом, посредством указания косвенных примет выдвигается практицизм доктора, его расчетливость, вызванная бедностью и условиями жизни. Эта черта очень рельефно затем раскрывается и в собственном рассказе лекаря, и в заключительных строках повествования: “Мы сели в преферанс по копейке. Трифон Иваныч выиграл у меня два рубля с полтиной – и ушел поздно, весьма довольный своей победой” (I, 119).

Наряду с этой чертой выдвигается разговорчивость лекаря и бойкость его языка: “Пустился мой доктор в разговоры. Малый он был не глупый, выражался бойко и довольно забавно” (I, 110).

Автор стремится реалистически оправдать неожиданную откровенность случайного своего компаньона: «Странные дела случаются на свете: с иным человеком и долго живешь вместе и в дружественных отношениях находишься, а ни разу не заговоришь о нем откровенно, от души; с другими же едва познакомиться успеешь – глядь: либо ты ему, либо он тебе, словно на исповеди, всю подноготную и проболтал. Не знаю, чем я заслужил доверенность моего нового приятеля, – только он, ни с того, ни с сего, как говорит-ся, “взял” да и рассказал мне довольно замечательный случай; а я вот и довожу теперь его рассказ до сведения благосклонного читателя. Я постараюсь выразаться словами лекаря» (I, 110). Итак перед нами воспроизведение сказа или рассказа лекаря с типичным для тургеневского стиля предисловием.

Этот драматический сказ сопровождается авторскими ремарками, комментариями, своеобразными режиссерскими отметками движений, жестов и поз рассказчика. Вот иллюстрации.

Сказ начинается гоголевским приемом:

“– Вы не изволите знать, – начал он расслабленным и дрожащим голосом (таково действие беспримесного березовского табаку), – вы не изволите знать здешнего судью, Мылова, Павла Лукича?.. Не знаете... Ну, все равно. (Он откашлялся и протер глаза)” (I, 111); “Вдруг (мой лекарь часто употреблял слово: вдруг) говорят мне: человек вас спрашивает” (I, 111).

Ср. здесь же: “Передаю вдруг карты непременно члену Каллиошину” (I, 111); “Кое-как я ее успокоил, дал ей напиток, разбудил горничную и вышел” (I, 113); “Тут лекарь опять с ожесточением понюхал табаку и на мгновение оцепенел” (I, 113); “Больная не поправлялась... День за день, день за день... Но вот-с... тут-с... (Лекарь помолчал). Право, не знаю, как бы вам изложить-с... (Он снова понюхал табаку, крикнул и хлебнул глоток чаю). Скажу вам без обиняков, больная моя... как бы это того... полюбила, что ли, меня... или нет, не то чтобы полюбила... а, впрочем... право, как это, того-с... (Лекарь потупился и покраснел)” (I, 114); “Насчет фигуры (лекарь с улыбкой взглянул на себя) также, кажется, нечем хвастаться” (I, 114) и т.п.

Все это создает впечатление реальной, живой, драматически окрашенной речи, в которой ярко выражается личность рассказчика, его робость, его волнение, его отношение к пережитым событиям, его состояние в момент воспоминаний о трагедии своей жизни, о любви к умирающей девушке. Прежде всего остро выступают социально типические черты речевого стиля полунинтеллигента с провинциальным отпечатком: “и дороги такие, что фа!” (I, 114); “да и сама беднеющая” (I, 111); “больше двух целковых ожидать тоже нельзя, и то еще сумнительно” (I, 111); “стоит тележонка перед крыльцом” (I, 111); “и кучер, ради уважения, без шапки сидит” (I, 111); “смело бей на две депозитки” (I, 111); “в окнах свет: знать, ждут” (I, 112) и многое другое подобное.

Вместе с тем речь эта индивидуализирована. В ней есть своеобразная последовательность синтаксического движения, повторяющиеся формы, индивидуальные способы драматических перерывов, воспроизведения внутренней борьбы, своеобразные отражения разговорно-речевого автоматизма. Вот несколько иллюстраций однотипного синтаксического построения, однотипных синтаксических сцеплений и переходов:

“Не знаете... Ну, все равно” (I, 111); “Ну, хорошо, – это, понимаете, наш хлеб”. (I, 111); “Ну, думаю, видно, брат, господа-то твои не на золоте едят...” (I, 111); “Ну, говорю, теперь следует больную в покое оставить” (I, 112); “Ну, встал, растворил тихонько дверь, а сердце так и бьется” (I, 112) и др.

Или: “Однако долг, вы понимаете, прежде всего: человек умирает” (I, 111); “Однако, думаю, делать нечего: долг прежде всего” (I, 111).

Ср.: “Дорога адская: ручьи, снег, грязь, водомоины, а так вдруг плотину провало – беда! Однако приезжаю” (I, 111) и др.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Ср.: “Гляжу: стоит тележонка перед крыльцом: лошади крестьянские – пузатые, препузатые” (I, 111).

“Смотрю: комната чистенькая, в углу лампада, на постеле девица лет двадцати, в беспамятстве” (I, 112) и др.

Однотипны и способы выражения внутренней речи, сопровождавшей восприятие предметов и событий:

“Ну, думаю, видно, брат, господа-то твои не на золоте едят...” (I, 111); “Однако, думаю, делать нечего” (I, 111); “А у ней опять жар, думаю я про себя. Пощупал пульс: точно, жар”(I, 113);

Ср.: «Старушка меня со слезами благодарит; а я про себя думаю: “Не стою я твоей благодарности»» (I, 115); “А тут, вижу, дело-то не тем пахнет” (I, 111) и др.

Как лейтмотив через все повествование проходят разнообразные, но внутренне семантически соотносительные формы выражения, оценки явлений и событий с точки зрения бедного человека, бедного лекаря, который должен прежде всего оценивать все факты с практической или экономической точки зрения.

“Говорят, записку принес, – должно быть, от больного. Подай, говорю, записку. Так и есть: от больного... Ну, хорошо, – это, понимаете, наш хлеб” (I, 111); “Да я сама беднеющая, больше двух целковых ожидать тоже нельзя, и то еще сумнительно, а разве холстом придется попользоваться да крупичками какими-нибудь” (I, 111); “Гляжу: стоит тележечка перед крыльцом; лошади крестьянские – пузатые, препузатые, шерсть на них – войлоко настоящее, и кучер, ради уважения, без шапки сидит. Ну, думаю, видно, брат, господа-то твои не на золоте едят... Вы изволите смеяться, а я вам скажу: наш брат, бедный человек, все в соображенье принимай... Коли кучер сидит князем, да шапки не ломает, да еще посмеивается из-под бороды, да кнутиком шевелит – смело бей на две депозитки! А тут, вижу, дело-то не тем пахнет” (I, 111); “Однако, – продолжал он, – на другой день больной, в противность моим ожиданиям, не полегчало. Я подумал, подумал и вдруг решился остаться, хотя меня другие пациенты ожидали... А вы знаете, этим negliжировать нельзя: практика от этого страдает” (I, 113) и др.<sup>18</sup>

Само собой разумеется, что в сказе лекаря встречаются и обычные докторские профессионализмы, отражается лекарский способ выражения<sup>19</sup>. С другой стороны, социально характеристичны формы речи, выражающие отношение к крепостной горничной:

“Гляжу: горничная спит, рот раскрыла и храпит даже, бестия!” (I, 112); “Вот-с, сию я однажды ночью, один опять, возле больной. Девка тут тоже сидит и храпит во всю ивановскую... Ну, с несчастной девки взыскать нельзя: заторможились и она” (I, 116); “Девку, говорю, разбудите, Александра Андреевна” (I, 117).

В разных экспрессивных формах речевых изъяснений, лексико-фразеологических сочетаний и синтаксических конструкций выражается скромная и роб-

<sup>18</sup> Ср.: “Люди они были хоть и неимущие, но образованные, можно сказать, на редкость... Отец-то у них был человек ученый, сочинитель; умер, конечно, в бедности, но воспитание детям успел сообщить отличное; книг тоже много оставил” (I, 113); “Я вам говорю: чрезвычайно образованное было семейство, – так мне, знаете, и лестно было” (I, 116).

<sup>19</sup> Например: “Захватываю самонужнейшие лекарства” (I, 111); “[...] думаю, пойду посмотрю, что делает пациент? А спальня-то ее с гостиной рядом” (I, 112); “Я подумал, подумал и вдруг решил остаться, хотя меня другие пациенты ожидали... А вы знаете, этим negliжировать нельзя: практика от этого страдает” (I, 113); “[...] другие уже начинают замечать, что ты потерялся, и неохотно симптомы тебе сообщают, исподлобья глядят, шепчутся... э, скверно!” (I, 114); “Возьмешь, бывало, рецептурную книгу... ведь тут оно, думаешь, тут” (I, 115); “Консилиум, говоришь нужен; я на себя ответственности не беру” (I, 115) и некоторые другие.

кая самооценка доктора, его приниженное социальное сознание своего положения и своего места в обществе. Нельзя прежде всего не обратить внимания на частоту повторения в речи лекаря некоторых стереотипных выражений вежливого подобострастия. Например:

“Вы не изволите знать... вы не изволите знать здешнего судью” (I, 111); “Вы изволите смеяться, а я вам скажу: наш брат, бедный человек, все в соображение принимай...” (I, 111); «Я говорю: “Не извольте беспокоиться”» (I, 112); «Я опять-таки говорю: “Не извольте беспокоиться” – докторская, знаете, обязанность» (I, 112); “Чего вы? говорю. Будет жива, не извольте беспокоиться” (I, 112); “[...] мы вам кровь пустили, сударыня; теперь извольте почивать” (I, 113) и др.

Всякие признания, лестные для лекаря, сообщающие о симпатии и любви к нему со стороны девушки-дворянки, высказываются затрудненно, не сразу, сопровождаются всякого рода оговорками:

“Но вот-с... тут-с... (Лекарь помолчал). Право, не знаю, как бы вам изложить-с... (он снова понюхал табаку, крикнул и хлебнул глоток чаю). Скажу вам без обиняков, больная моя... как бы это того... ну, полюбила, что ли, меня... или нет, не то чтобы полюбила... а, впрочем... право, как это, того-с... (Лекарь потупился и покраснел).

– Нет, продолжал он с живостью, – какое полюбила! Надо себе, наконец, цену знать. Девица она была образованная, умная, начитанная, а я даже латынь-то свою позабыл, можно сказать, совершенно... Я, например, – очень хорошо понял, что Александра Андреевна – ее Александрой Андреевной звали – не любовь ко мне почувствовала, а дружеское, так сказать, расположение, уважение что ли” (I, 114).

Ср. употребление ограничительно-модальных выражений: “[...] только меня, смею сказать, полюбили в доме, как родного” (I, 113).

События и размышления рассказчика обозначаются просто, разговорно-конкретно, но они воспроизводятся в процессе их движения и внутреннего осознания, иногда полного колебаний и борьбы. Непосредственность самораскрытия выражается при помощи вводных слов и модальных включений или присоединений, часто обращенных к собеседнику. Например: “Вот, изволите видеть, дело было этак, как бы вам сказать – не солгать, в Великий Пост, в самую ростепель” (I, 111). Иногда прерывистость речи, обилие модальных и местоименно-указательных слов являются симптомом взволнованности рассказчика, его стыдливости и робости, отсутствия решимости прямо назвать или описать предмет или происшествие, для него необычные и слишком “возвышенные”.

“Больная не поправлялась... День за день, день за день... Но вот-с... тут-с... (Лекарь помолчал). Право, не знаю, как бы вам изложить-с... (Он снова понюхал табаку, крикнул и хлебнул глоток чаю). Скажу вам без обиняков, больная моя... как бы это того... ну, полюбила, что ли, меня... или нет, не то чтобы полюбила... а, впрочем... право, как это, того-с... (Лекарь потупился и покраснел)” (I, 114).

Ср.: “Но дураком господь бог тоже меня не уродил: я белое черным не назову, я кое-что тоже смекаю. Я, например, очень хорошо понял, что Александра Андреевна – ее Александрой Андреевной звали – не любовь ко мне почувствовала, а дружеское, так сказать, расположение, уважение, что ли. Хотя она сама, может быть, в этом отношении ошибалась, да ведь положение ее было какое, вы сами рассудите... Впрочем, – прибавил лекарь, который все эти отрывистые речи произнес, не переводя духа и с явным замешательством, – я, кажется,

немного зарпортовался. Этак вы ничего не поймете... а вот, позвольте, я вам все по порядку расскажу” (I, 114).

Лекарь систематически вставляет в свой рассказ слова, обращенные к собеседнику:

“Однако долг, вы понимаете, прежде всего” (I, 111); “Вы изволите смеяться, а я вам скажу: наш брат, бедный человек, все в соображение принимай...” (I, 111); “Поверите ли, едва дотащился” (I, 111); “Право, не знаю, как бы изложить-с...” (I, 114); “Вы не медик, милостивый государь; вы понять не можете, что происходит в душе нашего брата” (I, 114).

Кроме того, он широко пользуется модально-ограничительными выражениями: “надо правду сказать”, “можно сказать”, “смею сказать” и др. Например: “[...] меня, смею оказать, полюбили в доме, как родного...” (I, 113).

Ср. также при обращении к формулам книжном речи: “[...] все сообщения, так сказать, прекратились совершенно” (I, 113).

Различие в культуре общей и социально-речевой между уездным лекарем и больной барышней экспрессивно разнообразно и семантически тонко передается рассказчиком как в повествовательном стиле, так и в воспроизведении диалогических сцен.

“Вздумалось ей спросить меня, как мое имя, то есть не фамилия, а имя. Надо же несчастье такое, что меня Трифоном зовут. Да-с, да-с; Трифоном, Трифоном Иванычем. В доме-то меня все доктором звали. Я, делать нечего, говорю: “Трифон, сударыня”. Она прищурилась, покачала головой и прошептала что-то по-французски, – ох, да недоброе что-то, – и засмеялась потом, нехорошо тоже” (I, 118).

Очень показательны формы сопоставления и противопоставления социально-речевых стилей лекаря и барышни-дворянки уже в первой их встрече:

«Как она вдруг раскроет глаза и уставится на меня!... “Кто это? кто это?” Я сконфузился. “Не пугайтесь, говорю, сударыня: я доктор, пришел посмотреть, как вы себя чувствуете”. – “Вы доктор?” – “Доктор, доктор... Матушка ваша за мною в город посылали; мы вам кровь пустили, сударыня; теперь извольте почивать, а дня этак через два мы вас, даст бог, на ноги поставим” (I, 112–113).

Ср. также: «А то возьмет меня за руку и держит, глядит на меня, долго, долго глядит, отвернется, вздохнет и скажет: “какой вы добрый!” Руки у ней такие горячие, глаза большие, томные. “Да, говорит, вы добрый, вы хороший человек, вы не то, что наши соседи... нет, вы не такой... как я это до сих пор вас не знала!” – “Александра Андреевна, успокойтесь, говорю... я, поверьте, чувствую, я не знаю, чем заслужил... только вы успокойтесь, ради бога, успокойтесь... все хорошо будет, вы будете здоровы”» (I, 115).

Воспроизводя все многообразие интонаций и экспрессивных конструкций разговорно-бытовой речи, рассказ лекаря вмещает в себя также драматические представления разных сцен окружающей жизни. Одни из этих сцен изображаются с сохранением признаков бытового диалога, но как бы включены в повествовательный тон рассказа, другие непосредственно воспроизводятся в их драматическом течении. Все это делает рассказ лекаря необыкновенно емким и – при кажущейся непосредственной простоте – очень сложным, насыщенным разнообразными отражениями живой жизни (ср. те же свойства стиля Макара Девушкина). В малую форму вдвинуто богатое жизненное содержание – в ярком динамическом и драматическом воплощении.

В повествовательной речи лекаря отдельные сцены передаются как бы с приглушенными интонациями самих собеседников, однако в формах прямой или несобственно-прямой речи с частыми повторениями форм “говорю”, “говорит”, “дескать” и т.п. “Вдруг (мой лекарь часто употреблял слово “вдруг“) говорят мне: человек вас спрашивает. Я говорю: что ему надобно? Говорят, записку принес, – должно быть от больного. Подай, говорю, записку. Так и есть: от больного...” (I, 111); “[...] пишет ко мне помещица, вдова: говорят, дескать, дочь умирает, приезжайте, ради самого господа бога нашего, и лошади, дескать, за вами присланы” (I, 111); «Навстречу мне старушка, почтенная такая, в щепе. “Спасите, говорит, умирает”. Я говорю: “Не извольте беспокоиться... Где больная?”» (I, 112–113); «Тут же другие две девицы, сестры, – перепуганы, в слезах. “Вот, говорят, вчера была совершенно здорова и кушала с аппетитом; поутру сегодня жаловалась на голову, а к вечеру вдруг вот в каком положении...” Я опять-таки говорю: “Не извольте беспокоиться”, – докторская, знаете, обязанность, – и приступил» (I, 112); «Сестры к ней нагнулись, спрашивают: “Что с тобою?” – “Ничего”, – говорит, да и отворотилась... Гляжу – заснула. Ну, говорю, теперь следует больную в покое оставить» (I, 112).

Но в некоторых случаях воспроизведение чужой речи получает развернутую форму, и чужая речь сохраняет все свои индивидуальные экспрессивно-драматические свойства. Таково, например, воспроизведение бреда больной.

«Она посмотрела на меня, да как возьмет меня вдруг за руку. “Я вам скажу, почему мне не хочется умереть, я вам скажу, я вам скажу... теперь мы одни; только вы, пожалуйста, никому... послушайте...”» (I, 113).

Полна острого драматизма, экспрессивной напряженности, тонких сопоставлений и контрастов двух социально-речевых стилей сцена признания в любви.

“Вдруг словно меня кто под бок толкнул, обернулся я... Господи, боже мой! Александра Андреевна во все глаза на меня глядит... губы раскрыты, щеки так и горят. “Что с вами?” – “Доктор, ведь я умру?” – “Помилуй бог! – “Нет, доктор, нет, пожалуйста, не говорите мне, что я буду жива... не говорите... если бы вы знали, послушайте, ради бога, не скрывайте от меня моего положения! – а сама так скоро дышит. – Если я буду знать наверное, что я умереть должна... я вам тогда все скажу, все!” – “Александра Андреевна, помилуйте!”» (I, 116).

Внутренняя драматизация сказа состоит в передаче всех набегающих одна на другую и нередко противоречащих одна другой мыслей и чувств. Синтаксическое построение облекается в формы внутреннего диалога или противительного столкновения прерывающихся фраз:

“Ну, это еще все ничего... Да живет-то она в двадцати верстах от города, а ночь на дворе, и дороги такие, что фа! Да и сама беднеющая, больше двух целковых ожидать тоже нельзя, и то еще сумнительно, а разве холстом придется попользоваться да крупицами какими-нибудь. Однако долг...” (I, 111); “Я нагнулась; придвинула она губы к самому моему уху, волосами щеку мою трогает, – признаюсь, у меня самого кругом пошла голова, – и начала шептать... Ничего не понимаю... Ах, да это она бредит” (I, 113); “[...] другие уже начинают замечать, что ты потерялся, и неохотно симптомы тебе сообщают, исподлобья глядят, шепчутся... э, скверно! Ведь есть же лекарство, думаешь, против этой болезни, стоит только найти. Вот не оно ли? Попробуешь – нет, не оно! Не даешь времени лекарству как следует подействовать... то за тохватишься, то за то. Возь-



мешь, бывало, рецептурную книгу... ведь тут оно, думаешь, тут! Право слово, иногда наобум раскроешь: авось, думаешь, судьба... А человек меж тем умирает; а другой бы его лекарь спас. Консилиум, говоришь, нужен, я на себя ответственности не беру. А уж каким дураком в таких случаях глядишь! Ну, со временем обтерпишься, ничего” (I, 114, 115).

Рассказ состоит из быстрых, стремительных, лаконически воспроизводимых драматических сцен или из последовательного точного называния сменяющихся одно за другим или сопутствующих одно другому действий, связанных с ними мыслей, переживаний. Например:

“Вот, слава богу, успокоилась; пот выступил, словно опомнилась, кругом поглядела, улыбнулась, рукой по лицу провела... Сестры к ней нагнулись” (I, 112); “Вот мы все на цыпочках и вышли вон; горничная одна осталась на всякий случай. А в гостиной уж самовар на столе, и ямайский тут же стоит: в нашем деле без этого нельзя. Подали мне чай, просят остаться ночевать... я согласился: куда теперь ехать! Старушка все охает” (I, 112); «Шептала, шептала, да так проворно и словно не по-русски, кончила, вздрогнула, уронила голову на подушку и пальцем мне погрозила. “Смотрите же, доктор, никому...” Кое-как я ее успокоил, дал ей напиток, разбудил горничную и вышел» (I, 113).

Быстрое и взволнованное название движений, действий и событий прерывается короткими эмоциональными восклицаниями, динамическим изображением душевных реакций в форме своеобразных припоминаний или всплесков внутренней речи или признаний, обращенных к собеседнику. Например:

«А я из комнаты больной не выхожу, оторваться не могу, разные, знаете, смешные анекдотцы рассказываю, в карты с ней играю. Ночи просиживаю. Старушка меня со слезами благодарит; а я про себя думаю: “Не стою я твоей благодарности”» (I, 115); «Начнет со мной разговаривать, расспрашивает меня, где я учился, как живу, кто мои родные, к кому я езжу? И чувствую я, что не след ей разговаривать, а запретить ей, решительно этак, знаете, запретить – не могу. Схватчу, бывало, себя за голову: “Что ты делаешь, разбойник?..”» (I, 115); «Поверите ли, хоть самому в гроб ложиться; а тут мать, сестры наблюдают, в глаза мне смотрят... и доверие проходит. “Что? Как?” – “Ничего-с, ничего-с!” А какое ничего-с, ум мешается» (I, 116).

Очень своеобразны способы выражения нарастающего любовного чувства к больной девушке:

“[...] Гляжу, знаете, – ну, ей-богу, не видал еще такого лица.., красавица, одним словом! жалость меня так и разбирает. Черты такие приятные, глаза...” (I, 112); “Вот я лег, только не могу заснуть, – что за чудеса! Уж на что, кажется, намучился. Все моя больная у меня с ума нейдет. Наконец, не вытерпел, вдруг встал; думаю, пойду посмотрю, что делает пациент?” (I, 112); “Я нагнулся, придвинула она губы к самому моему уху, волосами щеку мою трогает, – признаюсь, у меня самого кругом пошла голова, – и начала шептать...” (I, 112); “[...] надо правду сказать, я сам чувствовал сильное к ней расположение” (I, 113); “Признаюсь вам откровенно – теперь не для чего скрываться – влюбился я в мою больную” (I, 115).

Тема любви к молодой умирающей девушке – тема романтическая. Она могла бы быть воплощена в формы романтико-риторического стиля с его пышной метафорической фразеологией, со свойственной ему патетической декламацией, с напряженно-эмоциональными диалогами и ариями любовников. Социальные условия, специфические качества бытовой обстановки при этом ото-

шли бы на задний план и не получили бы детализированного словесного воплощения. Между тем в реалистическом стиле рассказа “Уездный лекарь” вся трагедия предсмертной любви девушки и ответного чувства лекаря раскрывается в форме безыскусственного драматического рассказа самого любовника во всех ее незамысловатых социально-бытовых перипетиях и подробностях.

В контраст с возвышенным, патетическим представлением трагических эпизодов любви и смерти в романтической поэтике и стилистике рассказ лекаря полон просторечно-бытовых, экспрессивно окрашенных выражений. Новый метод изображения своеобразно и ярко отражает глубокую борьбу и смятение чувств, робость и растерянность лекаря, страстную самоотверженность девушки, мучительную жажду любви – в самых простых и обыденных выражениях: “[...] вошел к ней опять в комнату уже днем, после чаю. Боже мой, боже мой! Узнать ее нельзя: краше в гроб кладут. Честью вам клянусь, не понимаю теперь, не понимаю решительно, как я эту пытку выдержал. Три дня, три ночи еще проскрипела моя больная... и какие ночи! Что она мне говорила!.. А в последнюю-то ночь, вообразите вы себе – сижу я подле нее и уж об одном бога прошу: прибери, дескать, ее поскорей, да и меня тут же...” (I, 118).

Ср.: “Из одних моих рук лекарьство принимала... Приподнимется, бедняжка, с моею помощью, примет и взглянет на меня... сердце у меня так и покатится. А между тем ей все хуже становилось, все хуже: умрет, думаю, непременно умрет” (I, 116).

Трагический колорит сгущается оттого, что больная, лишь узнав от врача о своей близкой, неминуемой смерти, решается на признание в своей любви.

«И она словно обрадовалась, лицо такое веселое стало; я испугался. “Да не бойтесь, не бойтесь, меня смерть несколько не страшает”. Она вдруг приподнялась и оперлась на локоть. “Теперь... ну, теперь я могу вам сказать, что я благодарна вам от всей души, что вы добрым, хороший человек, что я вас люблю...” Я гляжу на нее, как шальной; жутко мне, знаете... “Слышите ли, я люблю вас”». Но лекарь сначала отвечает той же стереотипной подобострастной фразой: “Александра Андреевна, чем же я заслужил!” Однако далее сцена принимает еще более напряженно драматический характер, так как умирающая чувствует себя все более свободной от стеснительных уз поведения “порядочной барышни”, а лекарь лишь постепенно, под влиянием любви преодолевает и свою робость, и сознание своего лекарского долга. Александра Андреевна переходит на ты, лекарь же даже после открытого признания в своей любви продолжает обращаться к ней на вы, говоря в утешение банальные фразы: “[...] мы испросим у вашей матушки благословение... мы соединимся узами, мы будем счастливы” (I, 118).

Трагический образ чистой, решительной и страстной девушки выступает еще ярче и рельефнее на фоне контраста с нерешительным, робким лекарем, который, даже потерявши на время голову от любви и сострадания, не освобождается от сознания своего социального неравноправия и своего ничтожества. Драматизм положения усиливается тем, что лекарь “кое-что смекал”, и самая любовь к нему больной, вызванная отчаяньем и сознанием близости смерти, казалась ему “горькой”.

“Чувствую я, что больная моя себя губит; вижу, что не совсем она в памяти; понимаю также и то, что не почитай она себя при смерти, – не подумала бы она обо мне; а то ведь, как хотите, жутко умирать в двадцать пять лет, никого не любивши; ведь вот что ее мучило, вот отчего она, с отчаянья, хоть за меня ухватилась, – понимаете теперь?” (I, 117).

Очень экспрессивна и трагична сцена, в которой в ответ на утешения лекаря и на выражение надежды “соединиться узами” больная отвечает: “Нет, нет, я с вас слово взяла, я должна умереть... ты мне обещал... ты мне сказал” (I, 118). Передав эту сцену, лекарь признается: “Горько было мне, по многим причинам горько. И посудите, вот какие иногда приключаются вещицы: кажется ничего, а больно” (I, 118).

Трагический контраст предсмертных сцен углубляется драматическим разрывом между формами лаконического изображения страшных мучений лекаря (“Поверите ли, я чуть-чуть не закричал... бросился на колени и голову в подушки спрятал. Она молчит, пальцы ее у меня на волосах дрожат; слышу: плачет” – I, 117; “Скажу вам откровенно: я не понимаю, как я в ту ночь с ума не сошел” – I, 117, и т.п.) и банальностью его реплик в ответ на страстные и откровенные речи больной и его поведением – при неожиданном появлении старушки-матери.

«Вдруг старушка-мать – шась в комнату... Уж я ей накануне сказал, матери-то, что мало, дескать, надежды, плохо, и священника не худо бы. Больная, как увидела мать, и говорит: “Ну, вот, хорошо, что пришла... посмотри-ка на нас, мы друг друга любим, мы друг другу слово дали”. – “Что это она, доктор, что она?” Я помертвел... “Бредит-с, говорю, жар...” А она-то: “Полно, полно, ты мне сейчас совсем другое говорил и кольцо от меня принял... Что притворяешься? Мать моя добрая, она простит, она поймет, а я умираю – мне не к чему лгать, дай мне руку...” Я вскочил и вон убежал. Старушка, разумеется, догадалась» (I, 118).

Легко заметить, что в творческом методе и стиле Тургенева, как они отражаются в рассказе “Уездный лекарь”, много общего с творческим методом Ф.М. Достоевского в период работы над “Бедными людьми”. Естественно предполагать здесь влияние Достоевского на Тургенева. Но вместе с тем бросаются в глаза и резкие отличия художественно-стилистических систем Достоевского и Тургенева как в жанре повествования, так и в построении образов действующих лиц и в общих принципах драматизации разговорно-бытовой речи.

Заканчивается рассказ лекаря возвратом от повести о драматическом происшествии, связанном с мотивами любви и смерти и проникнутом “возвышенными чувствованиями”, к комической и вместе с тем страшной повседневности:

“Нашему брату, знаете ли, не след таким возвышенным чувствованиям предаваться. Наш брат думай об одном: как бы дети не пищали да жена не бранилась. Ведь я с тех пор в законный, как говорится, брак вступить успел... Как же... Купеческую дочь взял: семь тысяч приданого. Зовут ее Акулиной; Трифону-то подстать. Баба, должен я вам сказать, злая, да благо спит целый день... А что же преферанс?” (I, 118).

Так трагически-контрастно заключает свой горький рассказ уездный лекарь.

## 5

Не подлежит сомнению, что в той же манере, близкой к стилю Достоевского, нарисован образ Василия Семеновича Кузовкина в комедии Тургенева “Нахлебник”. Структура этого образа, отнесенного Тургеневым к той же категории “бедных людей” (“За мной бы осталось, да денег нет. Времени тоже мало. Следовало бы в город съездить, разумеется, попросить, похлопотать – да, вишь, некогда-с. Гербовая бумага одна чего стоит. А человек я бедный-с” – IX, 139), очень сложная. Она так же, как и все ранние образы повестей и рассказов Ф.М. Достоевского, противоречива. Василий Семенович Кузовкин – бывший

шут и приживальщик у помещика Корина. В угождение господам (или “хозяевам”) он готов подвергнуться насмешкам и унижениям. И вместе с тем он честен и благороден. В нем много амбиции, сознания собственного достоинства<sup>20</sup>. Все его мысли, чувства и заботы сосредоточены на Ольге Петровне Коринной, вышедшей замуж за петербургского чиновника Елецкого и приехавшей с мужем в свое родовое поместье. На самом деле Ольга Петровна – дочь самого Кузовкина. Об этом знает только он один. Это – его сокровенная тайна. Он никому ее не выдает и не выдаст в нормальном состоянии. Однако именно на этом родстве он внутренне обосновывает и право доживать свою жизнь в имении Ольги Петровны. Характерен в этом отношении такой диалог между Кузовкиным и его другом Ивановым:

“И в а н о в. А как бы, Василий Семеныч, новый-то барин нас с тобою не выгнал.

К у з о в к и н. А зачем ему нас выгнать?

И в а н о в. То есть я про тебя говорю.

К у з о в к и н (*со вздохом*). Знаю, Ваня, знаю. Ты, брат, что ни говори, все-таки помещик. А на меня и платье-то не из целого кроют. Все с чужого плеча. А все-таки новый барин меня не выгонит. Покойный барин – и тот меня не выгнал... а уж на что был сердит.

И в а н о в. Да ты, Василий Семеныч, петербургских молодцов не знаешь.

К у з о в к и н. А что, Иван Кузьмич, разве они... того?

И в а н о в. Просто, говорят, беда! Я их тоже не знаю, а слышал.

К у з о в к и н (*после минутного молчания*). Ну, посмотрим. Я на Ольгу Петровну надеюсь. Она не выдаст!

И в а н о в. Не выдаст! Да она, чай, и забыла тебя совсем. Ведь она отсюда после смерти покойной матушки своей, – с теткой-то своей, – ребенком выехала. Что ей? и четырнадцати лет не было. Ты с ней в куклы игрывал – велико дело! Она и не посмотрит на тебя.

К у з о в к и н. Ну нет, Ваня.

И в а н о в. Вот увидишь.

К у з о в к и н. Ну полно же, Ваня, пожалуйста.

И в а н о в. Да вот увидишь, Василий Семеныч.

К у з о в к и н. Право, Ваня, перестань... Сыграем-ка лучше в шашки...” (IX, 122–123).

Все последние реплики, передающие чувство мучительной борьбы, внутренней невозможности согласиться, допустить мысль о разлуке, выражают

<sup>20</sup> Ср. у Достоевского в рассказе “Ползунков”: “Странное дело! Он как будто боялся насмешки, тогда как почти добывал тем хлеб, что был всесветным шутком и с покорностью подставлял свою голову под все щелчки, в нравственном смысле и даже в физическом, смотря по тому, в какой находился компании... Его беспокойство, его вечная болезненная боязнь за себя уже свидетельствовали в пользу его. Мне казалось, что все его желание услужить происходило скорее от доброго сердца, чем от материальных выгод. Он с удовольствием позволял засмеяться над собой во все горло и неприличнейшим образом в глаза, но в то же время – и я даю клятву в том – его сердце ныло и обливалось кровью от мысли, что его слушатели так неблагородно жестокосердны, что способны смеяться не факту, а над ним, над всем существом его, над сердцем, головой, над наружностью, над всей его плотью и кровью. Я уверен, что он чувствовал в эту минуту всю глупость своего положения; но протест тотчас же умирал в груди его, хотя непременно каждый раз зарождался великодушнейшим образом” (Достоевский Ф.М. Собр. соч. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 1. С. 502–503).

острую смесь мольбы, надежды, сомнений и потаенной страстной любви (ср.: “Ну нет, Ваня”; “Ну полно же, Ваня, пожалуйста”; “Право, Ваня, перестань”).

Восторг и восхищение перед дочерью, желание уверить себя, что она его не забыла, радость от встречи и от вида ее супружеского счастья особенно напряженно и эмоционально обнаруживаются в таких повторных, неотступных вопросах и восклицаниях, обращенных к другу Ване:

“К у з о в к и н [...] А, Ваня, какова? Нет, скажи, какова? Как выросла, а? Красавица какая стала? И меня не забыла. А видишь, Ваня, видишь: выходит – я прав.

И в а н о в. Не забыла... А зачем же она тебя Васильем Петровичем-то величает?

К у з о в к и н. Экой ты, Ваня! Ну, что же тут такое – Петрович, Семеныч, ну, не все ли равно; ну, сам посуди, ты ведь умный человек. Мужу своему меня представила. Видный мужчина! Молодец! и лицо такое... О, да он, должно быть, чиновный человек! Как ты думаешь, Ваня?

И в а н о в. Не знаю, Василий Семеныч. Я вот лучше уйду.

К у з о в к и н. Экой ты, Ваня! да что с тобой сделалось? На себя, ей-богу, не похож. Уйду да уйду. Ты лучше мне скажи, каково тебе наша молодая показала?

И в а н о в. Хороша, что ж, я не говорю.

К у з о в к и н. Улыбка одна чего стоит... А голос, а? Малиновка, просто канарейка. И мужа своего любит. Это сейчас видно. А, Ваня? ведь видно?

И в а н о в. Господь их знает, Василий Семеныч.

К у з о в к и н. Грешно тебе, Иван Кузьмич, ей богу, грешно. Человеку весело – а ты... Да вот они опять сюда идут” (IX, 127).

На фоне сдержанных, неохотных, смущенно-неопределенных реплик Иванова еще более рельефно выступает полное внутренней страсти и безграничного “веселья” волнение Кузовкина, направленное на дочь, на ее красоту, на ее мужа, на их супружескую любовь.

Нельзя не обратить внимания на одну характерную особенность в диалоге между Кузовкиным и Ивановым. В то время как Кузовкин постоянно называет своего собеседника Ваней и только однажды, когда Иванов, имея в виду мужа Ольги Петровны, петербургского чиновника Павла Николаевича Елецкого, заметил: “Да ты, Василий Семеныч, петербургских молодцов не знаешь”, – обращается к своему другу официально, как к Ивану Кузьмичу: “А что, Иван Кузьмич, разве они... того?” (IX, 122), – Иванов обычно именует Кузовкина Василием Семенычем и лишь дважды – в особенно драматических ситуациях – более интимно “вполголоса” называет его Василием.

В первом действии – перед заявлением Кузовкина, что Ольга Петровна – его дочь:

“Е л е ц к и й (*надменно*). Послушайте, однако, вы забываетесь. Подите к себе да выпитесь. Вы пьяны... Вы на ногах не стоите.

К у з о в к и н (*все более и более теряясь*), Я выплюсь, Павел Николаич, я выплюсь... Может быть, я пьян, да кто меня поил? Дело не в том, Павел Николаич. А вот вы что заметьте. Вот вы теперь при всех меня на смех подняли, вот вы меня с грязью смешали, в первый же день вашего приезда... а если б я хотел, если б я сказал слово...

И в а н о в (*вполголоса*). Опомнись, Василий.

Кузовкин. Отстань! Да, милостивый государь, если б я хотел...” (IX, 149).

В действии втором:

“О л ь г а (*ласково Иванову*). Здравствуйте, я очень рада вас видеть... Вы слышали... вашему приятелю Ветрову достается.

(*Иванов вторично кланяется и пробирается к Кузовкину. Трембинский подносит всем бокалы*).

И в а н о в (*вполголоса и скороговоркой Кузовкину*). Василий, что это они врут?

Кузовкин (*тоже вполголоса*). Молчи, Ваня, молчи; я счастлив...” (IX, 177–178).

Очень показательны для понимания и стилистической оценки этого приема такие рассуждения автора в повести Ф.М. Достоевского “Слабое сердце”:

“Под одной кровлей, в одной квартире, в одном четвертом этаже жили два молодые сослуживца, Аркадий Иванович Нефедевич и Вася Шумков... Автор, конечно, чувствует необходимость объяснить читателю, почему один герой назван полным, а другой уменьшительным именем, хоть бы, например, для того только, чтоб не сочли такой способ выражения неприличным и отчасти фамильярным. Но для этого было бы необходимо предварительно объяснить и описать и чин, и лета, я звание, и должность, и, наконец, даже характеры действующих лиц”<sup>21</sup>.

В “Нахлебнике” Тургенев применил и другой прием стилистического употребления равных экспрессивных форм именования действующего лица для того, чтобы в острых переливах экспрессивных красок изобразить колебания и изменения во взаимоотношениях Кузовкина и Ольги Петровны после его признаний.

Вот последовательная цепь этих вариаций:

“Кузовкин. Я чувствую вашу ласку, Ольга Петровна, я, поверьте, тоже умею ценить... (*Он останавливается и продолжает со вздохом*). Нет, не могу я остаться, – никак не могу. Еще побьют, пожалуй, под старость. Да и что греха таить? – теперь, я, конечно, остепенился – ну и хозяина тоже давно в доме не было... некому было эдак, знаете... Да ведь старики-то живы; они, ведь, не забыли... ведь я точно у покойника в шутах состоял... Из-под палки, бывало, паясничал, а иногда и сам... (*Ольга отворачивается*). Не огорчайтесь, Ольга Петровна... Ведь, наконец, я... я вам все-таки чужой человек... остаться я не могу.

О л ь г а. В таком случае... возьмите... это... (*Протягивает ему бумагу*).

Кузовкин (*принимает ее с недоумением*). Что это-с?

О л ь г а. Это... мы вам назначаем... сумму... для выкупа вашего Ветрова... Я надеюсь, что вы нам... что вы мне не откажете...

Кузовкин (*роняет бумагу и закрывает лицо руками*). Ольга Петровна, за что же и вы, и вы меня обижаете?

О л ь г а. Как?

Кузовкин. Вы от меня откупиться хотите... Да я же вам сказывал, что доказательств у меня нет никаких... Почему вы знаете, что я это все не выдумал, что у меня не было, наконец, намерения...

О л ь г а (*с живостью его перебивая*). Если б я вам не верила, разве мы бы согласились...

<sup>21</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. I. С. 517.

Кузовкин. Вы мне верите – чего же мне больше, на что мне эта бумага? Я сызмала себя не баловал... не начинать же под старость... Что мне нужно? Хлеба ломоть – вот и все. Коли вы мне верите... (*Останавливается*).

Ольга. Да... да... я вам верю. Нет, вы меня не обманываете – нет. Я вам верю, верю... (*вдруг обнимает его и прижимается к его груди головой*).

Кузовкин. Матушка, Ольга Петровна, пол... полноте... Ольга... (*Шатаясь, опускается в кресло налево*).

Ольга (*держит его одной рукою, другой быстро поднимает бумагу с земли и жметя к нему*). Вы могли отказать чужой, богатой женщине, – вы могли отказать моему мужу – но дочери, вашей дочери вы не можете, вы не должны отказать... (*Сует ему бумагу в руки*).

Кузовкин (*принимая бумагу, со слезами*). Извольте, Ольга Петровна, извольте, как хотите, что хотите прикажите, я готов, я рад – прикажите, хоть на край света уйду. Теперь я могу умереть, теперь мне ничего не нужно... (*Ольга утирает ему слезы платком*). Ах, Оля, Оля...

Ольга. Не плачьте – не плачь. Мы будем видеться... Ты будешь ездить...

Кузовкин. Ах, Ольга Петровна, Оля... я ли это, не во сне ли это?

Ольга. Полно же, полно...

Кузовкин (*вдруг торопливо*). Оля, встань, идут. (*Ольга, которая почти села ему на колени, быстро вскакивает*). Дайте только руку, руку в последний раз” (IX, 173–174).

Параллельно в раннем стиле Ф.М. Достоевского является сложная экспрессивная система обращений в письмах Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой в “Бедных людях”.

Макар Алексеевич Девушкин начинает серию своих писем обращением: “Бесценная моя Варвара Алексеевна!”, – затем переходит к официальной формуле: “Милостивая государыня, Варвара Алексеевна!”, – а после того начинают – в соответствии с колебаниями стиля и экспрессивной окраски писем – разнообразные вариации: “Голубчик мой, Варенька!”, “маточка Варвара Алексеевна!”, “матушка Варвара Алексеевна!”, “Ангельчик мой, Варвара Алексеевна!”, “милая Варенька”, “голубчик мой, Варвара Алексеевна!”, “Варвара Алексеевна! голубчик мой, маточка!”, “Варвара Алексеевна, маточка!”, “Милая моя, Варвара Алексеевна!”, “Варвара Алексеевна, родная моя!” и т.д.

Характерны иногда возвраты к официальным формулам, например, в письме от июля 7-го: “Милостивая государыня, Варвара Алексеевна!”, в письме от июля 8-го: “Милостивая государыня моя, Варвара Алексеевна!”, в письме от августа 21-го: “Милостивая государыня и любезный друг, Варвара Алексеевна!”, и др.

В письмах Вареньки круг обращений ограниченнее:

“Милостивый государь, Макар Алексеевич!”, “Любезнейший Макар Алексеевич!”, “дорогой мой Макар Алексеевич!”, “любезный Макар Алексеевич!”, “любезный мой Макар Алексеевич!”, “Дорогой друг мой, Макар Алексеевич!”, “друг мой Макар Алексеевич!”, “бесценный друг мой, Макар Алексеевич!”

В высказываниях Кузовкина выделяются два монолога. Оба посвящены двум центральным проблемам и идеям его жизненной судьбы. Один связан с его классовым самосознанием столбового дворянина. Его тема – права Кузовкина по поместью Ветрово, незаконно отнятому у него немцем Гангинместером. Второй – истории его кратковременной связи с помещицей Кориной, матерью Ольги Петровны, истории его “отцовства”. Первый монолог опирается в основ-

ном на формы обиходно-деловой и главным образом официально-деловой канцелярской речи, но с типичными для стиля ранней школы Достоевского отступлениями и вставочными предложениями извиняющегося, субъективно-самоограничительного характера:

“Дело вот в чем-с, Павел Николаич. Вы извините мою смелость... но, впрочем, вам самим угодно. Дело вот в чем-с. Сельцо Ветрово... Признаться, я отроду не говаривал перед сановником... вы меня извините, коли я что...” (IX, 140–141). И далее повествование превращается в смесь бытового просторечия и канцелярски-деловой речи:

“Итак-с, доложу вам-с, сельцо Ветрово, о котором вот теперь идет речь, сие сельцо досталось по прямой нисходящей линии от деда моего Кузовкина, Максима-с, секунд-майора, может быть, изволили слыхать, – родным братьям, Максимовым сыновьям” (IX, 141); “Я требую ввода во владенье... а тут отдается приказ: по казенным недоимкам продать сельцо Ветрово суукционного торгу” (IX, 142); “Законный наследник не введен... на полькина сына Илью мачеха Катерина жалобу в самый Правительствующий сенат” (IX, 142) и т.п.

Но рядом располагаются выражения, формулы и конструкции стиля полунинтеллигентного бытового просторечия, иногда с явными отступлениями от литературной нормы:

“[...] и вышла она, Катерина, замуж за Ягушкина, Порфирия; а у Ягушкина Порфирия был от первой жены, польки, сын Илья, пьяница горький и бурмасон, которому Илье дядя мой Никтополион, стало быть, по навету сестры Катерины, дал вексель” (IX, 141); “На этих порах отец мой – царство ему небесное – возьми да и умри” (IX, 141); “Никтополион туда-сюда: говорит... я не делился, имение сие мое вообще с племянником” (IX, 141). “Беда! Галушкинова жена вдруг хлоп вексель с своей стороны...” (IX, 141); “[...] и ей говорит, не спущу... она, говорит, у меня прислужницу Акулину опоила... Заварилась каша. Покатили просьбы” (IX, 141–142); “[...] а тут, глядишь, мужики, словно куропатки, бегут, бегут, уездный предводитель мне в дверях выговор читает, под опеку, кричит, под опеку... а какое под опеку...” (IX, 142) и т.д.

Особенно остро сгущаются комические приемы речевой автоматизации, непрерывного повторения одних и тех же фраз, с своеобразным “попугайным” использованием имени Гангинместера при опьянении Кузовкина. Воспроизводится комически-бесвязная речь в дремотном состоянии.

“К у з о в к и н (*садится лицом к зрителям и говорит вяло и медленно, быстро пьянея*). На чем бишь я остановился? Да – Гангинместер, Гангинместер этот – немец, известно. Ему что! Служил-служил по провиантской части – знать, наворовал там тьму-тьмущую – ну и говорит теперь – вексель мой. А я дворянин. Да, что бишь я хотел сказать? Ну и говорит: либо заплати – либо во владенье введи... либо заплати – либо во владенье введи... либо... заплати – либо во владенье именем введи... либо...”

Т р о п а ч е в. Вы спите, друг мой, проснитесь.

К у з о в к и н (*вздрагивает и снова погружается в дремотное состояние. Он говорит уже с трудом*). Кто? я? Помилуйте! С чего вы это... ну все равно. Я не сплю. Спят ночью – а теперь день. Разве теперь ночь? Я об Гангинместере говорю. Гангинместер этот – Ган-гинместер... Гангинместер – это мой настоящий враг. Мне говорят и то и то: нет, я говорю, Ган-гин-местер, Ган-гинместер – вот кто мне вредит” (IX, 147–148).



Рассказ Кузовкина о своей судьбе и истории рождения Ольги Петровны представляет собою индивидуально преобразованное, с своеобразными формами и приемами экспрессии, мотивированной ситуацией видоизмененное того сказа, который впервые прозвучал в исповеди Макара Девушкина (несмотря на примесь эпистолярного диалога). Здесь тот же стиль просторечия, прерывистый и затрудненный, стесняющийся, косноязычный, полный повторений и насыщенный частицами, междометиями, восклицаниями, местоименными словечками. Вот начало: “Ну-с, позвольте-с, с чего же я начну? О господи! Ну, да-с. Так вот-с. Я вам, если позволите, сперва так немножко расскажу... Да-с. Сейчас, сейчас...” (IX, 159). Далее следует само повествование с обилием модальных квалификаций – “можно сказать”, “точно”, “конечно” и т.п., с уклонениями в сторону, сдвигающими речь частицами “ну”, “вот” и т.д.: “А родился я, можно сказать, в бедности, – а потом и последнего куса хлеба лишился – и совершенно, можно сказать, несправедливо... а впрочем, воспитанья, конечно, не получил никакого... Батюшка ваш покойный... (Ольга вздрагивает)... царство ему небесное!.. надо мною сжалиться изволил – а то бы я совсем пропал, точно; живи, дескать, у меня в доме, пока-де место тебе сыщу. Вот я у вашего батюшки и поселился. Ну, конечно, места на службе сыскать не легко – вот я так и остался” (IX, 159).

Повествование строится на основе присоединительного и противительного сочетания предложений с помощью союзов “а”, “да”. Подталкивающим средством являются модальные “ну”, “ну-с”, “ну и”; “А батюшка ваш в ту пору еще в холостом состоянье проживал – а там, годика эдак через два, стал за вашу матушку свататься – ну и женился. Ну, вот и начал он жить с вашей матушкой... да двух сыночков с нею прижил – да только они оба скоро померли” (IX, 159–160), – И тут же – отход в сторону эмоциональных характеристик, прерываемых или нарушаемых трафаретными смиренными квалификациями бедного человека: “И скажу я вам, Ольга Петровна, был ваш покойный батюшка крутой человек, такой крутой, что и прости господи!... на руку тоже маленечко дерзок – и когда, бывало, осерчают, самих себя не помнят. Выпить тоже любил. А впрочем, хороший был человек-с и мой благодетель” (IX, 160).

Характерны и контрастны также формы выражения любви, своими экспрессивными противоречиями сближающиеся со стилем любовных изъявлений Макара Девушкина:

“Ах, Ольга Петровна! Ольга Петровна! Натерпелась она в ту пору горя, ваша-то матушка! Вы ее не можете помнить, Ольга Петровна, млады вы были слишком, голубушка вы моя, когда она скончалась. Такой души добрейшей, чай, теперь уж и нет на земле. Уж как же она и любила вашего батюшку! Он на нее и не глядит, бывало, а она-то без него со мной все о нем, да о нем разговаривает, как бы помочь? как бы угодить?” (IX, 161).

«По вечерам я, Ольга Петровна, один с ней сживал – вот именно в этой комнате – знаете, эдак в карты иногда, от скуки, а иногда так, разговор небольшой... Ну-с... вот-с, в тот вечер... (Она начинает задыхаться). Ваша матушка покойница, долго-долго помолчавши, эдак обратилась вдруг ко мне... А я, Ольга Петровна, на вашу матушку только что не молился, я любил же я ее, вашу матушку... вот она и говорит мне вдруг: “Василий Семеныч, ты, я знаю, меня любишь, а он вот меня презирает, он меня бросил, он меня оскорбил... Ну так и я же...” Знать, рассудок у ней от обиды помутился, Ольга Петровна, потерялась она вовсе... А я-то, а я... я ничего не понимаю-с, голова тоже эдак кругом... вот,

даже вспомнить жутко, она вдруг мне в тот вечер...» (IX, 162). Тут все характерно: и прерывистый, спотыкающийся, полный недоговоренности, эмоционально обрывающийся, нерасчлененный синтаксис речи, и выражения: “ваш батюшка, ваша матушка” и обращение к дочери “Матушка, Ольга Петровна, пощадите старика”, – и отсутствие прямого повествовательного движения. Все это продолжает ту технику построения речи бедного человека, которая была прежде всего продемонстрирована в “Бедных людях” Достоевского. В этом смысле очень наглядны и такие части конца рассказа Кузовкина:

“Доказательства! Да помилуйте, Ольга Петровна, ведь я все-таки не злодей какой-нибудь и не дурак – свое место знаю. Да если б не вы сами мне приказали... не смущайтесь, Ольга Петровна, помилуйте... О чем вы беспокоиться изволите? какие тут доказательства! Да вы не верьте мне, старому дураку... Соврал – вот и все... Я ведь тоже иногда не знаю сам, что говорю... Из ума выжил... Не верьте, Ольга Петровна, вот и все. Какие доказательства! (IX, 163).

“Ольга Петровна, не беспокойтесь... Я вас понимаю... Вас, с вашим образованием... а я, если б опять-таки не для вас, я бы сказал вам, что я такое... но я себя знаю хорошо... Помилуйте, или вы думаете, что я не чувствую всего... Ведь я вас люблю, как родную... Ведь, наконец, вы все-таки... (*Быстро поднимается*). Не бойтесь, не бойтесь, у меня это слово не сойдет с языка... Позабудьте весь наш разговор, а я уеду сегодня, сейчас...” (IX, 163).

Трудно не заметить в “Нахлебнике”, в обрисовке образа Кузовкина, в специфических качествах его речевого стиля, в динамическом и противоречивом раскрытии его психологии, его переживаний близости к стилю ранних произведений Достоевского, а следовательно, и некоторой зависимости от их словесно-художественной манеры. Во всяком случае здесь Тургенев соприкасается со школой молодого Достоевского, тянется к ней.

## 6

По словам Ап. Григорьева, в “Холостяке”, так же как и в “Нахлебнике”, сентиментально-натуральная школа конца 40-х годов была доведена “до крайних пределов комизма”<sup>22</sup>. Любопытно, что при печатании пьесы “Холостяк” в сентябрьской книге “Отечественных записок” за 1849 г. цензурой были исключены очень близкие по своей стилистической сущности к проблематике “Бедных людей” рассуждения Мошкина об его будущих отношениях с Машей. После слов: “как до сих пор лелеял”, – цензор зачеркнул: “[...] ты будешь свободна как птичка, – делай что хочешь, люби кого хочешь – мое дело только сберечь тебя, охранять тебя от злых языков: ширмы, ширмы – вот что я буду для тебя – больше ничего. Отцом я тебе буду. – Вот что. А! тебя хотели бросить, обидеть – ты ведь сирота беспомощная, приемыш, небось у чужих людей на хлебах живешь, так нет же вот – ты хозяйка, ты барыня, ты госпожа; у тебя не муж – потому что какой я муж, – а собака цепная, которая ни одной шельмы к тебе не допустит, разве ты его сама захочешь позвать... Ну, что ты на это скажешь”<sup>23</sup>.

В комедии “Холостяк”, в которой И.С. Тургенев стремится ослабить обличительный тон и гуманистический пафос драматических сцен, устранить антикрепостническую направленность юмористических приемов, усиливается роль

<sup>22</sup> Русское слово. 1859. № 5. Критика. С. 22.

<sup>23</sup> См. примечания к пьесе “Холостяк” в томе 9 “Собр. соч.” И.С. Тургенева (с. 565–566).

и функциональное многообразие элементов гоголевской стилистики. Это было отмечено уже Н.А. Некрасовым в его рецензии на постановку “Холостяка” в Александринском театре 14 октября 1849 г.: «Первый акт начинается монологом слуги, развалившегося в барских креслах, второй кончается тем, что слуга ложится на господский диван отдохнуть, с соответствующими прибаутками. Эти две сцены произвели неприятное впечатление, напомнив Осипа (в “Ревизоре”)... У г. Тургенева часто попадаются несколько тривиальные фамилии. Где вы остановились? “В доме Блинчиковой”. С кем вы приехали? “С купцом Сивопятовым” и т.д.». Далее указывается на то, что актеры стремятся обыгрывать подобные фамилии, “произнося их с особенным ударением”<sup>24</sup>.

Шпундик, Катерина Савишна Пряжкаина, слуги, отчасти и фон Фонк – все эти персонажи сродни гоголевским. Только в образе Мошкина, самоотверженного старого чиновника, влюбленного без собственного ведома в свою воспитанницу и старающегося выдать ее замуж за своего протеже Вилицкого, обнаруживается влияние “Бедных людей” Достоевского. Оно отчасти сказывается уже в монологе Мошкина, посвященном изложению знакомства с Машей (действие I).

Достаточно собрать небольшой букет или коллекцию выражений: “Девушка благородная, титулярного советника Белова дочь”; “И странный таком случай вышел. Удивительно, право, как это иногда бывает... точно, должно сознаться, судьбы неисповедимы”; “старушка жила в крайней бедности; пенсия небольшая, кой-кто благодетельствовал – плохие, знаешь, доходы” и т.п.

Но гораздо ярче и сильнее близость стиля монологов Мошкина к стилю писем Макара Алексеевича обнаруживается в действии третьем – в последних сценах, где Мошкин делает предложение Маше:

“Я с ума сойду, ей-богу с ума сойду. Ты к тетке переедешь?.. Да ты спроси прежде, где тетка-то сама живет? – У повивальной бабки в чулане за перегородкой, вместе с банными вениками, сушеными грибами да старыми юбками!” (IX, 260); “Да нет! это вздор! это вздор! Я не в состоянии буду это вынести. Как? И он, и ты, – и все, все разом... Докажи же мне хоть по крайней мере, что у тебя сердце доброе, не то что у него. Неужели вы все, молодые люди, нынче такие? Ты посуди: ведь я только для тебя и живу... Ведь твое отсутствие меня убьет... Маша, сжался над бедным стариком... Что я тебе такое сделал?” (IX, 260),

И особенно последние части мошкинского монолога, прерываемого лишь короткими репликами Маши:

“Ты сама виновата... Вольно же тебе было пугнуть меня своим отъездом... Да и все, что ты мне натолковала о презрении там, о куске хлеба и прочее, – все это мне голову вскружило. Ведь из чего я бьюсь, Маша? Чего мне хочется? Мне хочется, чтоб тебя все уважали, как королеву; мне хочется доказать всем, всем, что руку твою получить – да это верх степеней благополучия!.. Один дурак, мальчишка, отказался – от своего счастья отказался; а вот я, человек степенный, безукоризненный, как говорятся, чиновник, и перед тобой на коленях; дескать, Марья Васильевна, удостойте. Вот что мне хочется всему миру доказать – ему тоже, Петру Ильичу то есть. Вот что пойми” (IX, 261–262); “Я предлагаю тебе покой, тишину, уважение, приют – вот что я тебе предлагаю. Я человек честный, ты знаешь, Маша, ничем не замаранный; я буду тебя лелеять так же

<sup>24</sup> “Холостяк”, комедия в трех действиях, Ив. Тургенева // Современник. 1849. № 11. Отд. V. С. 140. См. также. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. М.: Гослитиздат, 1950. Т. 9. С. 542–546.

точно, как до сих пор лелеял. Отцом я тебе буду – вот что. А! тебя хотели бросить, обидеть: ты вот беспомощная, приемыш; ты у чужих людей из милости на хлебах живешь – так нет же! Вот ты хозяйка, ты госпожа, ты барыня, а я... ширмы, понимаешь, ширмы, и больше ничего. Ну, что ты на это скажешь? (IX, 262).

Таким образом, в стиле Тургенева 1847–1849 гг. рельефно выступают многие специфические качества художественной манеры Ф.М. Достоевского и его школы. В 1849 г. Достоевский был арестован по делу Петрашевского и на целое десятилетие исчез с литературного горизонта. Но созданные им приемы сентиментально-натурального изображения социальных характеров и их психологического развития не прошли бесследно в истории русской литературы. Многие из этих приемов усвоил и Тургенев, в конденсированной форме отразившиеся в стиле его рассказов “Петушков” и “Уездный лекарь”, а также в комедиях “Нахлебник” и “Холостяк”, эти приемы затем, подвергшись стилистическим преобразованиям, нашли глубокое, индивидуально-творчески преобразованное и переосмысленное выражение в поэтике и стилистике таких оригинальных произведений тургеневского творчества, как “Первая любовь”, “Дворянское гнездо”, “Дым” и др.

# РЕАЛИЗМ И РАЗВИТИЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

## 1

Вопрос о связи литературного реализма с развитием литературного языка и языка художественной литературы до сих пор еще не был предметом пристального и всестороннего исследования. Между тем этот вопрос далеко не безразличен для выяснения общих исторических условий и времени формирования реализма как метода словесно-художественного творчества, а также его национальной специфики и стилистических своеобразий его отношения к языку как материалу и “первоэлементу” художественной литературы. Если даже оставить в стороне представление о реализме как об извечной, чуждой специфических народных и исторических примет категории искусства, противостоящей антиреализму или ирреализму (а иногда идеализму), то все же проблема реализма в литературе, изучаемая в исторической плоскости и исторической перспективе, окажется окутанной скоплением противоречий и притом прежде всего теоретического, а затем исторического или хронологического и стилистического характера. Так, многим историкам и филологам представляется несомненным, что народно-словесному творчеству, во всяком случае тем его жанрам, которые к эпохе образования народностей освободились от мифотворческих тенденций и не восприняли религиозно-книжных влияний, реализм присущ как непосредственная жизненная сила, как субстанциональное начало народной исторической правды и художественной правдивости. Отсюда возникает желание, например, найти реализм в тех произведениях древнерусской литературы, которые носят отпечаток влияния народной поэзии (в “Слове о полку Игореве”, в летописных фольклорных легендах, в повести о разорении Рязани Батыем, в “Задонщине”, в сказании о Мамаевом побоище и т.п.).

В. Адрианова-Перетц в своей проблемной статье “Древнерусская литература и фольклор” говорит о борьбе в древнерусской литературе двух мировоззрений – религиозно-христианского и народно-трудового, фольклорного – в таком духе: “Вопрос о реалистическом и антиреалистическом, идеалистическом начале в художественном стиле древнерусской литературы неразрывно связан именно с этой борьбой двух мировоззрений. В своем стремлении к реалистическому писатели приближались к лучшей части устного эпоса, и тогда, например в рассказе о Куликовской битве, события изображались в полном соответствии с действительным их ходом (ср. Задонщину и сказание о Мамаевом побоище, где победу приносят выступление засадного полка); когда же берет верх идеалистическая “философия истории”, продиктованная религией, автор переходит на язык антиреалистической церковной фантастики, и вместо засадного полка на поле битвы выходят «святых мученик полки, во главе с “воинами” Георгием, Борисом и Глебом, Дмитрием Солунским и архистратигом Михаилом»<sup>1</sup>.

Так же прямолинейно, с предвзятой идеологической позиции, прежде приписывал или предписывал реализм некоторым видам народного творчества

---

<sup>1</sup> Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. VII. С. 6 (далее ТОДРЛ).

Д. Лихачев. В своей работе “Изображение людей в летописи XII–XIII веков”, характеризуя летописца как средневекового “службиста”, который “пишет то, что ему следует писать по своему служебному положению”, Д. Лихачев так определяет систему русского средневекового литературно-художественного воспроизведения и изображения персонажа. Созданный феодальным классом светский идеал феодала был вполне оригинален, точно разработан и по-своему впечатляющ. Рядом с ним заметны следы и другого идеала человеческого поведения – идеала народного, подлинно гуманистического и подлинно самобытного. Однако подчиненная феодалам литература с трудом позволяет судить о нем. Изыскания фольклористов позволят, очевидно, ближе подойти к этому идеалу.

Так обстоит дело с системой, которую применяют к изображению людей авторы средневековья; если же приглядеться к исключениям из этой системы, то в них всюду заметно стихийное проникновение в литературу элементов реалистичности, точное следование натуре, действительности, появление в литературе любовно наблюденного и любовно переданного. Система – идеалистична, исключения из нее – стихийно материалистичны. Последним принадлежит будущее. Жизнь побеждает схему, элементы реалистичности – идеалистическую систему.

В этом разрушении феодальных представлений о личности только как об элементе феодальных отношений огромная роль принадлежит “народному творчеству”. Новое отношение к человеческой личности станет осознаться самими авторами только с конца XVI – начала XVII в. Это время, когда в литературе появляются первые изображения элементов человеческого характера<sup>2</sup>.

“В течение пяти столетий в русской литературе идет борьба проникающих в нее снизу реалистических элементов с идеалистической литературной системой. Система нарушается и вновь восстанавливается на новой основе. Неподвижная и инертная по самой своей сути, она тем не менее искусственно поддерживается извне – официальной идеологией класса феодалов и его потребностями, различными на различных этапах исторического развития. Однако реалистические элементы проникают в литературу все интенсивнее, пока не начинают осознаться как явления нового и положительного характера и пока они не находят себе в XVII в. своего настоящего проводника – демократические слои населения”<sup>3</sup>. Таким образом, Д. Лихачев предполагает, что некое мистическое начало, именуемое им “элементами реализма” или “реалистическими элементами”, неизменно присуще словесному творчеству народа в силу его внутренней природы.

Позднее Д. Лихачев стремился освободиться от смешения понятий реализма с материализмом, антиреализма с идеализмом. Самое отношение к развитию “реалистичности”, “реалистических элементов” и “реалистических тенденций”, “реализма” принимает в его работах несколько более исторический характер. Однако и в этих работах тяготение к “реалистичности”, “реалистические тенденции” и “реалистические элементы” в древнерусских произведениях непременно появляются в связи с указаниями на проникновение мотивов и стилистических форм народной поэзии в письменную литературу.

Этот общий принцип кладется даже в основу вообще изучения процессов формирования письменной литературы на базе устной народной поэзии. Вопрос

<sup>2</sup> См. об этом: *Лихачев Д.* Проблема характера в исторических произведениях начала XVIII века // ТОДРЛ. 1951. Т. VIII.

<sup>3</sup> ТОДРЛ. 1954. Т. X. С. 42–43.

о “реалистических тенденциях” и “реалистических элементах” фольклора обычно выдвигается при изображении процессов образования письменной литературы на фольклорной базе, а этот путь от фольклора к письменной литературе прошли в Советском Союзе более сорока народов, которые до революции или вовсе не имели письменности или имели ее в зачаточных, неразвитых формах. М. Богданова в статье “От фольклора к письменной литературе (из наблюдений над киргизской акынской поэзией)” утверждает, что киргизская устная и акынская поэзия, развивая реалистические тенденции, стала той художественно-поэтической основой, на которой выросла письменная литература киргизского народа.

“Киргизская письменная художественная литература получает свое подлинное развитие лишь после Великой Октябрьской революции, и формируется она уже на основе народной, богатой многовековыми художественно-поэтическими традициями устной и акынской поэзии, в которой сложились свои реалистические традиции и нашли воплощение народно-освободительные идеи, жившие в народе и получившие особую возможность развиваться в годы русской революции 1905–1907 гг. и в период восстания 1916 г. [...] Рост реалистических тенденций в творчестве народных певцов и отражает развитие той высокой для фольклора стадии, которая приближает его к литературе”<sup>4</sup>.

Вообще же в настоящее время у нас, например, вся история русского народно-поэтического творчества представляется как последовательное и прямолинейное движение его по пути реализма или на пути к реализму. Достаточно отметить хотя бы некоторые вехи этого пути, пользуясь указаниями авторов обобщающего труда “Русское народное поэтическое творчество”, изданного Институтом русской литературы (Пушкинским домом) Академии наук СССР.

Излагая историю русского народного поэтического творчества, в частности историю его первых этапов, наши фольклористы придают особенное значение развитию и усилению в нем признаков художественности, а затем расширению форм и способов отражения и воплощения живой современной действительности. Именно эта последняя черта и рассматривается в работах по истории русского фольклора как свидетельство роста реалистических тенденций или реалистических элементов в народно-поэтическом творчестве. Так, в бытовом эпосе XIII–XV вв. “заметно общее движение [...] к большей историчности содержания, причем [...] оно сказывалось главным образом в широких обобщениях, предметом которых являлись исторические судьбы народа. Этот процесс характеризовался и другой тенденцией – стремлением к исторической конкретности изображения. И одна и другая тенденция сказывалась на бытовом эпосе. Но с особой силой эти тенденции проявились в создании нового эпического жанра – исторической песни”<sup>5</sup>.

В коллективном академическом труде, посвященном русскому народному поэтическому творчеству X – начала XVIII в. об “исключительном реализме” народной словесности речь раньше всего заходит применительно к жанру сказки XIII–XV вв.: “былина и сказка различными художественными методами отражают народную жизнь. Действительность отражается в сказке через поэтический вымысел. В прямое соответствие фабулы сказки реальной жизни никто

<sup>4</sup> Вопросы литературы. 1957. № 1. С. 147; ср. также с. 152.

<sup>5</sup> Русское народное поэтическое творчество. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. I: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X – начала XVIII веков. С. 283.

не верит. И хотя человеческие отношения во многих сказках изображаются с исключительным реализмом, самую фабулу сказки и героев ее народ всегда считает вымыслом”<sup>6</sup>. Вообще жизнь сказки XIII–XV вв. характеризуется “тяготением к историчности содержания и к социальной тематике”<sup>7</sup>, в чем и находятся признаки “исключительного реализма”.

Характеризуя общие тенденции развития русского народно-поэтического творчества в XIII–XV вв., М. Скрипиль писал: “Движение этих эпических жанров в направлении возрастающей историчности и конкретности ее выражения, в направлении все более глубокого осознания классовых противоречий и поисков причин, создающих эти противоречия, представляет собой основную линию развития не только этих жанров, но и всей народной поэзии XIII–XV вв. в целом, так как эпос занимал в ней основное место. Народная поэзия этого времени действительно являлась выразительницей крепнущего национального сознания русского народа”<sup>8</sup>.

В современном изображении развития народно-поэтического творчества XVI в. (“периода укрепления централизованного русского государства”) “реалистичность” выступает гораздо более широко, ярко и определенно.

“В XVI в. русский эпос ищет путей обновления и находит их в еще более точном и конкретном изображении действительности, чем это характеризовало его жизнь в предшествующий период. Исполдволь изменяется в эту эпоху и художественный метод изображения эпического героя. В соответствии с большой историчностью содержания эпических произведений и художественный метод их характеризуется усилением реалистичности в трактовке художественных образов. В большей мере это относится к исторической песне, в меньшей, но все же значительной, – к былевому эпосу”<sup>9</sup>.

В заключение М. Скрипиль и Б. Путилов приходят к следующим выводам:

“Народная поэзия этого времени еще теснее, чем в предыдущий период, сближалась с конкретной исторической действительностью [...] Историческая песня становится преобладающим жанром эпоса XVI в. именно потому, что в ней находило удовлетворение достигшее более высокого уровня народное историческое сознание. Художественный метод эпических жанров, которые и в этот период продолжают оставаться основными жанрами народной поэзии, претерпевает глубокие изменения. В художественном методе не только исторической песни, но и былевой поэзии и сказки обнаруживается явное стремление к большей, чем в предшествующий период, реалистичности повествования и трактовки художественных образов”<sup>10</sup>.

С XVII в. реалистическое изображение действительности – согласно принятой характеристике народно-поэтического творчества – становится основным признаком русской народной поэзии.

“Военно-историческое песенное творчество середины XVII столетия, – пишут В. Адрианова-Перетц и Б. Путилов, – прочно связано... с конкретными событиями эпохи и сохранило немало имен деятелей того времени, географические названия, отдельные характерные подробности и черты событий и военно-

<sup>6</sup> Там же. С. 290.

<sup>7</sup> Там же. С. 293.

<sup>8</sup> Там же. С. 300.

<sup>9</sup> Там же. С. 345.

<sup>10</sup> Там же. С. 346–347.



го быта. Отражая конкретные факты военной истории, сочетая реалистическое изображение действительности и свободный поэтический вымысел, песни всегда выявляют в описываемых событиях их общее содержание, ставят и в какой-то мере решают на конкретном материале общие вопросы, интересующие народные массы”<sup>11</sup>.

В былинах XVII в., по сравнению с позднейшей, больше реалистических моментов в описаниях, которые со временем становятся изображением не столько реального, сколько желаемого высшего качества (с. 427).

Таким образом, согласно этому представлению о путях развития русского народно-поэтического творчества, его форм и принципов отражения в нем действительности, реализм как метод художественного изображения выкристаллизовывается в истории народной поэзии гораздо раньше, чем в художественной письменной литературе. Любопытно, что соответственно этой концепции русский поэтический фольклор приобретает яркий национальный колорит уже в XVI–XVII вв., т.е. еще до образования русской нации. Об этом говорится следующее: “Русский исторический фольклор XVI–XVII вв. в своей лучшей части – замечательное явление русской народной поэзии, явление глубоко национальное. Идеино-художественная значимость этого фольклора выражается не только в том, что в основе его лежит русская действительность, реальная жизнь, классовая борьба, определяющие его содержание и форму, но и в том, что в исторических песнях, преданиях, сказках, пословицах и поговорках проявились некоторые существенные черты русского национального характера”<sup>12</sup>.

Необходимо в этой же связи отметить еще одно обстоятельство, подчеркиваемое некоторыми нашими фольклористами.

Неразрывная связь всего живого облика былин в записи XVII в. с живым языком именно этого времени – факт, делающий эти записи особо ценными. Вместе с тем богатая их лексика “говорит о том, что фольклор в XVII в. охватывал и выражал интересы более широких социальных групп общества, чем в последующие эпохи [...], что, являясь в широком я полном смысле слова народным, язык фольклора был передовым языком своего времени, несмотря на традиционность произведений, и определял пути сложения русского литературного языка”<sup>13</sup>. Очевидно, имеется в виду процесс образования русского национального литературного языка. Об этом В. Адрианова-Перетц писала так: “Рост значения устнопоэтической речи в развитии национального литературного языка в XVII в. был одним из проявлений освобождения человеческой мысли от власти господствующей религиозной идеологии. Народное поэтическое творчество сыграло огромную положительную роль в ускорении этого процесса и вместе с тем в усилении реалистических тенденций русской литературы”<sup>14</sup>. Указание на связь возникновения или развития реализма с процессом освобождения человеческой мысли от власти господствующей религиозной идеологии стало одним из основных тезисов современной теории развития реализма в искусстве.

О народнопоэтическом творчестве петровского времени (начало XVIII в.) читаем: “Яркие художественные обобщения, издавна свойственные русскому

<sup>11</sup> Там же. С. 387.

<sup>12</sup> Там же. С. 415.

<sup>13</sup> *Евгеньева А.Л.* Язык былин в записях XVII века // ИАН ОЛЯ. 1944. Т. III. Вып. 4. С. 176. Ср.: Русское народное поэтическое творчество. Т. I. С. 427–428.

<sup>14</sup> Русское народное поэтическое творчество. Т. I. С. 538.

народному творчеству, углубляются в произведениях, созданных по следам крупнейших событий эпохи, конкретнее характеризуют исторический процесс, и в этом углублении обобщений заключается движение народного творчества к реализму. Конкретности изображения способствует, между прочим, большое количество реалий нового быта [...] Самая лексика народной поэзии значительно обогащается благодаря этому стремлению перенести в художественный рассказ подробности нового быта – военного, экономического, административного”<sup>15</sup>.

Само собой разумеется, что при описании дальнейших этапов развития разных жанров народной словесности в XVIII в. и в первой половине XIX в. еще более охотно и еще более интенсивно подчеркивается все продолжающееся усиление в ней “реалистичности”, “реалистических элементов” и “реалистических тенденций”<sup>16</sup>.

Однако нигде прямо не говорится, когда и как происходит в русском фольклоре превращение или качественное преобразование этих “реалистических тенденций” или “реалистичности” в реализм в собственном смысле и каковы специфические качества или особенности этого фольклорного или народнопоэтического реализма – в его отношении к реализму письменной художественной литературы.

Легко заметить, что так называемое “движение народно-поэтического творчества к реализму” определяется степенью и характером охвата “действительности”. Таким образом, здесь в самое понятие реализма вкладываются очень широкие и стилистически неопределенные признаки “отражения действительности” то в более или менее условных, то в конкретных формах, но всегда с помощью приемов народного словесного искусства. Между тем словесное искусство, ориентирующееся на действительность, может быть очень разнородным по своему методу, по своим внутренним качествам, по своей поэтике и стилистике. Н. Конрад предложил для такого типа литературных направлений и произведений термин “литература действительности”. Но этот термин мало применим к продуктам устнопоэтического творчества. Вместе с тем едва ли можно выводить реалистическое искусство, например Пушкина в “Пиковой даме” или Толстого в “Воине и мире” и в “Анне Карениной”, из приемов и форм народной словесности. Следовательно, необходимо точное определение содержания терминов “реалистические тенденции”, “реалистические элементы”, “реалистичность” и “реализм”, когда они применяются к произведениям устной народной словесности XIII–XIX вв.

Однако эта неопределенность, неясность понимания сущности “реалистичности”, “реалистических элементов” или “реалистических тенденций” в разных формах и жанрах фольклора не мешает историкам русской литературы связывать “становление” и “рост реализма” в творчестве русских писателей XIX и XX вв. с обращением их к источникам народной поэзии. Такие связующие нити отыскиваются в литературной деятельности Пушкина, Гоголя, даже Лермонтова, а позднее редко по отношению к какому-нибудь крупному писателю середины и второй половины XIX в. (кроме, быть может, Достоевского – до каторги) не ставился вопрос о “реалистической” живительности интереса к фольклору.

<sup>15</sup> Там же. С. 527.

<sup>16</sup> Русское народное поэтическое творчество. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. II. Кн. 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII – первой половины XIX века. С. 128, 227 и др.

Фольклор, народная словесность считается для всех эпох развития литературы могучим источником распространения или рассадником “реалистических тенденций”, а иногда и прямо реализма. К этому резервуару или “кладезю” реализма припадают все писатели, истощенные антиреалистическими увлечениями.

С влиянием фольклора и “народно-речевой стихии”, просторечия связывается, например, становление реалистического метода А.Толстого. По словам Л. Поляк, в “Сорочьих сказках” закладывалась основа будущего реалистического стиля писателя, начиналась борьба с мнимой “поэтичностью”. “Обращение Алексея Толстого к фольклору было не только органично, но оно сыграло, несомненно, большую роль в укреплении писателя на позициях реалистического искусства, в формировании его художественного метода”<sup>17</sup>. (Ср. те же рассуждения в отношении А. Чапыгина, В. Шишкова и других писателей советской эпохи<sup>18</sup>.) Таким образом, вопрос о “реалистических тенденциях” в истории жанров народной поэзии, о приложимости понятия реализм к фольклору разных эпох и о содержании этого понятия в стилистике и поэтике народного поэтического творчества, а также вопрос о фольклоре как источнике реализма в литературе XIX и XX вв. нуждается в глубоких конкретно-исторических литературоведческих и лингвистических исследованиях. В настоящее же время происходит мнимое объяснение одного неизвестного посредством другого, тоже неизвестного.

## 2

Есть и другой стилистический предрассудок, довольно крепко припаянный к рассуждениям о русском литературном реализме. Этот предрассудок в обобщенной форме сводится к убеждению, что основные признаки и характерные свойства реализма заключены в народно-разговорной речи. Эта речь реалистична по своей природе, а потому и в тех произведениях литературы, в которых основным формирующим фактором является народно-разговорная речь или ее элементы, реализм всегда бывает налицо как “вечный спутник” или как метафизическое “субстанциональное начало” живой народной речи. С этой точки зрения, например, реалистическими признаются те части древнерусской летописи, которые в народно-сказовой форме повествуют о происшествиях или фиксируют случившиеся события.

Так, И. Еремин выделяет в Киевской летописи как памятнике литературы два стиля – документально-сказовый и агиографический. Стиль документально-сказовый характерен для погодных записей и летописных рассказов. «Летописный рассказ в меньшей степени *документален*, чем погодная запись. Он – прямое отражение реальной действительности [...] Как и всякий рассказ очевидца, он

<sup>17</sup> Поляк Л.М. Роль фольклора в становлении реалистического метода А.Н. Толстого (У источников творчества) // ИАН ОЛЯ. 1956. Т. XV. Вып. 4. С. 359, 362, 364.

<sup>18</sup> Между тем еще Белинский предостерегал от смешения реалистических тенденций развития литературы с воздействием на нее народного творчества. Он считал, что создание народной реалистической литературы не должно означать механического возрождения традиционных форм народного творчества. В частности, он решительно отрицал возможность современного поэтического творчества в духе древнего героического эпоса, отстаивая историческую точку зрения. “Эпопея нашего времени, – писал он, – исторический роман” (Белинский В.Г. Полн. собр. соч. СПб., 1900. Т. II. С. 54). См. Богомолов В. В.Г. Белинский о народном творчестве // Наследие Белинского. М., 1952. С. 158.

нередко отмечен печатью той непосредственности, которая так характерна для такого рассказа, не претендующего на литературность и преследующего цели простой информации. Своими отчетливыми “сказовыми” интонациями он порою производит впечатление устного рассказа, только слегка окниженного в процессе записи»<sup>19</sup>. “Той же документальностью характеризуется и встречающийся в летописных рассказах диалог; он, как правило, так же деловит, конкретен и фактичен, как и речь монологическая”<sup>20</sup>. “Документален, наконец, самый язык летописи – ее удивительный словарь, весь насыщенный терминами своего времени, ходячими в феодальной среде XII в. словами и оборотами речи”<sup>21</sup>. “Некоторые из этих слов и словосочетаний образны, но образность эта не литературного происхождения: она идет непосредственно от речевой практики XII в., от живого языка, обычного в княжеско-дружинной среде и хорошо известного летописцу”<sup>22</sup>.

Из этого анализа делается такой вывод: “[...] И погодная запись и летописный рассказ объединяются единством одного и того же метода отражения исторической действительности. Думаю, что метод этот – он нуждается в историко-литературном определении – есть все основания называть реализмом. Разумеется, этот реализм нельзя отождествлять с реализмом литературы нового времени. Такое отождествление было бы и антиисторично, и искажало бы действительное положение вещей. О реализме Киевской летописи в привычном для нас понимании этого термина, в смысле метода, характерного для литературы XIX–XX вв., не может быть, конечно, и речи. Реализм летописца – средневекового типа; он стоит еще на той грани, которая едва отделяет литературу от документа; фиксируя во временной последовательности отдельные факты, с протокольной точностью иногда воспроизводя внешнюю канву событий, реализм летописца не обнаруживает признаков творческого переосмысления этих событий, не может возвыситься до каких-либо обобщений, явно предпочитая идти по линии эмпирической регистрации исторических событий, иногда со своими оценками и морально-поэтическими комментариями”<sup>23</sup>.

Анализ агиографического книжно-славянского стиля дает И. Еремину “дополнительный материал для характеристики качественного своеобразия средневекового реализма”. «Находясь еще в скованном и связанном виде, в стадии “документального” отражения действительности, чисто эмпирической фиксации отдельных фактов, средневековый реализм становился в литературе не только рядом с отражениями в ней устноэпических форм выражения, но и наталкивался и на сопротивление чрезвычайно сильных в ней в эпоху феодализма систем художественного отражения действительности – антиреалистических по своей природе; не имея еще возможности в силу своей ограниченности заменить собою эти системы, он становился рядом и с ними. Значение этого факта трудно переоценить: прорываясь на том или ином участке, он постепенно расшатывал эти системы в литературе, так же как в живописи отдельные “реалии” подрывали, расшатывали традиционное для средневековья антиреалистическое понимание формы и пространства».

<sup>19</sup> Еремин И.П. Киевская летопись как памятник литературы // ТОДРЛ. Т. VII. С. 72–73.

<sup>20</sup> Там же. С. 77.

<sup>21</sup> Там же. С. 79.

<sup>22</sup> Там же. С. 80.

<sup>23</sup> Там же. С. 81.

По мнению И. Еремина, в русской литературе “процесс этот уже начался очень рано, в XII в. во всяком случае...”<sup>24</sup>

Таким образом, здесь принцип “документализма”, изложение, опирающееся на народно-разговорную и деловую речь, считаются структурной базой средневекового реализма.

В сущности, объединением теории фольклорного “реализма” и народно-разговорного “реализма” является точка зрения М. Сперанского на развитие русской повести в XVII в.

«Повести о бражнике, об Аггее, о молодце, коне и сабле, о молодце и девице, наконец, “Богатырское слово” и “Горе-злосчастье” – все эти, как и некоторые другие повести, – писал М. Сперанский, – объединяются между собою (при различной, разумеется, степени талантливости и различии форм, в зависимости от источников) свободным отношением к книжной традиции, близостью к устной словесности, своим стилем, сближающим их с этой словесностью и живой речью, а также своим более отчетливо выраженным чувством окружающей действительности – реализмом»<sup>25</sup>. В свободном отношении к книжно-славянскому источнику, в народно-разговорных чертах стиля и языка, в “проблесках реализма” М. Сперанский и видит “довольно отчетливо складывающуюся поэтику новой русской повести, история которой протекает уже в XVIII в.”<sup>26</sup>

Если по отношению к древнерусской художественной литературе в понятии “реализма” иногда объединяются изобразительные средства живой разговорно-бытовой и народной поэзии, то применительно к русской художественной литературе XIX и XX вв. значение слова “реализм” нередко раздваивается, и реализм то понимается в стилистическом, то в чисто идеологическом плане. Как многозначно и неопределенно употребление термина “реализм”, – можно судить по языку статьи Л. Поляк о “Железном потоке” А. Серафимовича. Здесь читаем: “В некоторых случаях Серафимович намеренно прибегал к стилистическим контрастам для передачи всего своеобразия эпохи, причудливо переплетая “высокое” с “низким”, романтический пафос с грубым и суровым реализмом. Так чередуются в эпосе напряженные драматические сцены, полные романтической патетики, высокого трагизма, с бытовым, насыщенным национальным колоритом, добродушным юмором [...] Еще резче и последовательнее даны эти антитезы в языке эпоса. Высокая, книжная романтико-патетическая лексика, декламационная интонация, торжественный ораторский синтаксис контрастно сочетаются с народным просторечием, пересыпанным вульгаризмами, со сниженно-бытовой разговорной струей”<sup>27</sup>. Из контекста ясно, какой смысл здесь вкладывается в слово “реализм”: это – бытовой колорит, сниженно-бытовая “разговорная струя”. “Реализм” противопоставляется “романтической патетике, книжно-патетической струе”. Но через четыре страницы уже выступает другое, идеологическое понимание “реализма”.

“Железный поток” – это произведение глубоко реалистическое не потому, что оно построено на документальном материале, и даже не потому, что оно передает все оттенки местного колорита, дыхание края и его народа; реализм

<sup>24</sup> Там же. С. 96–97.

<sup>25</sup> Сперанский М.Н. Эволюция русской повести в XVII в. // ТОДРЛ. 1934. Вып. I. С. 150.

<sup>26</sup> Там же. С. 161.

<sup>27</sup> А.С. Серафимович. Исследования, воспоминания, материалы, письма. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 125.

“Железного потока” – в обобщении образа этого народа, в раскрытии смысла исторического события, перспективы революционной борьбы. “Железный поток” – это произведение одновременно революционно-романтическое, потому что оно воплощает героические дела и подвиги советского народа, разбуженного великой революцией, охваченного патриотическим порывом, устремленность народа к прекрасному будущему”<sup>28</sup>.

Утверждаемая связь реализма с народной речью иногда приводила к отождествлению или одностороннему сближению понятий реализма и народности литературы. В. Адрианова-Перетц в работе “Историческая литература XI – начала XV вв. и народная поэзия” писала: «Понятие “народность древнерусской литературы” определялось всем ходом исторического развития и на каждом этапе истории феодального строя имело свои характерные признаки. В это понятие прежде всего входило умение писателя уловить то новое в исторической действительности, что отвечало интересам трудового народа, и выразить это в художественной форме, стремящейся к реалистическому изображению, выразить средствами литературного языка, свободного от элементов, чуждых строю общенародного языка»<sup>29</sup>.

Связь реализма с народно-разговорной речью не может и не должна быть представляема в отвлеченном, антиисторическом плане. Разговорность стиля “интермедий” XVII и начала XVIII в. не делает их явлением реалистического искусства. Степень использования элементов народно-разговорной речи не пропорциональна степени “реалистичности” произведения. Самые способы художественного применения народно-разговорной речи бывают очень разнообразны (ср., например, стиль Мельникова-Печерского, Лескова и Н. Успенского). Относящиеся к простому слогу произведения литературы эпохи классицизма XVIII в. не являются продуктами реалистического творчества.

Естественно возникает вопрос, можно ли непосредственно связывать реализм в литературе как художественный метод отражения и воспроизведения действительности с теми или иными разновидностями народно-поэтической и народно-разговорной речи; если же здесь есть глубокие связи и соотношения, то спрашивается, всегда ли они существовали, или же они развиваются в строго определенную историческую эпоху. Кроме того, если верно, что реалистическая литература (по крайней мере, у нас в России) с 30–40-х годов XIX в. является основной движущей силой литературно-художественного развития, то следует признать, что она развивается не только на базе стилей народной словесности и не только на основе народно-разговорной речи во всем многообразии ее профессиональных, социально-групповых и территориальных разветвлений, а также жаргонных отслоений, но она захватывает в сферу своего развития все богатство разновидностей литературно-книжной и письменно-деловой речи. Достаточно указать на различия стилей таких представителей реализма в русской литературе, как Гоголь, Герцен, Тургенев, Чернышевский (в его беллетристических произведениях), Л. Толстой, Салтыков-Щедрин и Гл. Успенский. Поэтому нельзя обойти более общей проблемы: как реализм связан с развитием литературного языка и языка художественной литературы в целом? Распространяются ли принципы и приемы реалистического изображения жизни, присущие

<sup>28</sup> Там же. С. 129.

<sup>29</sup> ТОДРЛ. 1951. Т. VIII. С. 95–96; Ср. Лихачев Д.С. Возникновение русской литературы. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1952. С. 215–216.

стилям фольклора и народно-разговорной речи, на другие стили и разновидности литературного языка и языка художественной литературы, или же народно-разговорный язык как речевой концентрат всей познавательной деятельности народа и его культуры, достигши высокой степени исторического развития лишь в определенную эпоху становится пригодным для того, чтобы стать средством и “первоэлементом” образования и прогрессивного движения реалистической литературы? Как исторически определить и охарактеризовать ту степень развития языка народа, когда он накапливает силы для обслуживания таких сложных высших форм словесного искусства, как литературно-реалистические произведения? Как самый язык художественной литературы, развиваясь и оказывая воздействие на историю общелитературного языка, достигает той сложной системы стилистических и характерологических форм и оттенков речевой экспрессии, которая присуща реалистическому искусству?

Естественно, что самая постановка этих вопросов предполагает понимание реализма как метода словесно-художественного выражения и изображения, метода, связанного со строго определенными конкретно-историческими течениями и явлениями литературы. Между тем широко распространены и иные теории реализма в литературе, опирающиеся как на теоретический фундамент на априорное убеждение в неразрывной связи реализма с революционной идеологией, независимо от конкретно-исторических изменений в системе форм литературного выражения. Так как язык и идеология – вещи разные и на одном и том же языке могут найти выражение противоположные взгляды и системы мировоззрения, то при отношении к реализму только как к общественно-идеологическому течению вопрос о связи реализма с развитием литературного языка теряет смысл и целесообразность. В этом случае оказывается единственно целесообразным рассмотрение вопроса о связи или соотносительности реалистических “стилей” с определенными системами мировоззрений, общественных идеологий. Но само собой разумеется, прежде чем уходить в эту новую область уже не филологического, а историко-идеологического или общественно-исторического исследования, необходимо подробнее остановиться на этих социально-философских теориях русского реализма и на их отношении к вопросам реалистической стилистики и поэтики, к вопросам художественно-словесного своеобразия реалистического метода.

### 3

Наряду с теориями возникновения и развития реализма, так или иначе связывающими признаки реализма как художественного метода со своеобразием народно-разговорной речи и стилей фольклора, со специфическими качествами стилистики народно-разговорного или литературного языка, а также языка художественной литературы, у нас имеют широкое распространение теории реализма как общественно-идеологического течения. При этом вопросы специфики литературы как сферы словесно-художественного творчества нередко совсем затушевываются или устраняются.

Так, среди многих наших литературоведов укоренилось убеждение, что становление реализма в России связано исключительно с возникновением и подъемом революционно-освободительного движения. Развитие русского реализма ставится в прямую и непосредственную зависимость от развития революцион-

ной идеологии и освободительного движения<sup>30</sup>. Отцом и основоположником реализма объявляется Радищев.

Литературоведы этого лагеря и близких к нему позиций полагают, что русская литература в конце XVIII – начале XIX в. “подошла к реализму” и что это приближение к реализму является заслугой “демократического направления”, в которое входили Радищев, его ученики – Пнин, Попугаев, Борн и другие, а также Нарезный, Крылов. По словам У. Фохта, «данное направление ближе других подошло (а другие-то все-таки “подходили”. – В.В.) к реализму, в особенности в творчестве Крылова». В последующий, декабристский период – в первой половине 20-х годов, – “налицо отчетливое проявление реалистических тенденций, подготовившее торжество реализма как ведущего направления следующего периода развития нашей литературы (Пушкин уже начала 20-х годов, Рылеev, особенно Грибоедов)”. Затем в 30–40-е годы “в процессе изживания субъективизма и отвлеченности романтизма окончательно складывается [...] реализм. Преодолевая противоречия декабристских воззрений, Пушкин утверждает реалистический метод в литературе. Рост народного движения и осознание его исторического значения – основа победы реализма в литературе...” Таким образом, “реализм в литературе” понимается целиком как общественно-идеологическое направление. Особые художественно-стилистические формы выражения для него неспецифичны. Основная тенденция его эволюции – от Пушкина к Герцену – “заключается во все большем внимании писателей к непосредственному изображению общественных отношений, во все большей отчетливости их общественных позиций, во все большем приближении к демократической, а затем и революционно-демократической идеологии”<sup>31</sup>. В таком же духе характеризуется и позднейший период развития критического реализма (с середины 50-х до начала 80-х годов: 1856–1882 гг.); после этого начинаются “подступы к социалистическому реализму”.

При такой характеристике реализм теряет все черты метода словесно-художественного изображения жизни и должен быть отнесен в историю общественной мысли, как своеобразная реалистическая идеология.

Правда, в другой своей статье “Развитие реализма в русской литературе XIX века”, У. Фохт как будто выходит за пределы абстрактно-идеологической трактовки реализма. Тут в описании реализма входит и отношение к действительности, направленное на “установление объективной ее сущности”, и типические характеры в типических обстоятельствах, и тяготение к определенным жанрам, и специфическая характерология, и даже язык. Так, о языке реалистических произведений говорится: “В отношении языка реализму свойственна установка на объективное название явлений, лишенное тех элементов экспрессии, которые присущи, например, романтизму”<sup>32</sup>. “Путешествие” Радищева не дотягивает до реализма потому, что в нем, между прочим, обнаруживается “подчинение языка не столько задачам точного называния явлений, сколько целям внушить читателям авторские представления”<sup>33</sup>. Впрочем, “Евгению Онегину” Пушкина

<sup>30</sup> См. статью “Реализм” в БСЭ. Т. 36 (1955). С. 161. Ср. критические замечания Я. Эльсберга в статье “Некоторые проблемы истории русского реализма” // ИАН ОЛЯ. 1956. Т. XV. Вып. 2. С. 102–103.

<sup>31</sup> Фохт У.Р. Опыт периодизации истории русской классической литературы эпохи критического реализма (1790–1902) // ИАН ОЛЯ. 1954. Т. XIII. Вып. 6. С. 514–516.

<sup>32</sup> ИАН ОЛЯ. 1957. Т. XVI. Вып. 1. С. 20.

<sup>33</sup> ИАН ОЛЯ. 1957. Т. XVI. Вып. 1. С. 21.



“роль авторского Я в романе, также, естественно, связанная с желанием внушить читателям авторские представления, не помешала стать “полноценным реалистическим произведением, с исключительной глубиной вскрывавшим сущность действительности, в нем изображенной”<sup>34</sup>. Объясняется это тем, что для У. Фохта все другие признаки реализма, кроме идеологического, и в этой статье представляются как бы прибавочными, необязательными, такими, какие могут обнаруживаться и в нереалистических произведениях. Например, “реалистическая характерология” присуща “Слову о полку Игореве” (образ Ярославны). Кроме того, хотя субъективизм и догматизм противопоставлены реализму, но при идеологической прогрессивности, обеспечивающей хорошее понимание действительности можно говорить и о “дидактическом реализме”.

Вообще же реализм или реалистический метод чаще всего связывается У. Фохтом с идеологией писателя.

“Идейная близость к декабристскому движению позволила Грибоедову дать действительно реалистическое произведение – гениальную комедию “Горе от ума”<sup>35</sup>. (А Рылееву почему не позволила? – В.В.).

“Необходимость решить вопрос о сущности дворянства, его лучших представителей, привела Пушкина к открытию реалистического метода, единственно плодотворного в решении так поставленной проблемы”<sup>36</sup>. Любое направление реализма демократично. Однако реализм может быть критическим (“реалистическое изображение прежде всего уходящей, исторически обреченной действительности”) и социалистическим (“реалистическое изображение не только уходящей, но и становящейся действительности, действительности становящегося или развивающегося социализма”).

Понятно, что реализм как общая категория искусства связан с развитием общества, с развитием наций, со всем развитием передовой культуры, прогрессивных социальных идей. Но реализм как художественный метод той или иной сферы искусства не может быть сведен к одним “воззрениям”.

Точно так же можно признать слишком оптимистичным заявление, что “сравнительно легко установить основные линии развития реализма под углом зрения идейных задач, которые решаются на различных этапах его исторического развития”<sup>37</sup>.

Вообще говоря, те, кто смешивает реализм как направление и метод художественного творчества с общественной идеологией, часто впадают в безвыходные и странные противоречия. Так, В. Днепров в статье “В защиту реалистической эстетики” высказывает, с одной стороны, как будто исторически обоснованные суждения о реалистическое литературной системе (о “художественной системе реализма”). Он пишет: “Господствующий вкус обладает мощной силой эстетической принудительности. Он покоряет даже своих противников, он распространяется на всю сферу общественного сознания определенной эпохи, он заставляет до известного момента самые разнообразие исторические тен-

<sup>34</sup> Ср. также указание на такое речевое средство психологического реализма, как “музыкальность речи Тургенева, рассчитанная на передачу оттенков и нюансов душевных переживаний” (очевидно, независимых от их “объективного названия”). Там же. С. 27.

<sup>35</sup> Там же. С. 22.

<sup>36</sup> Там же. С. 23.

<sup>37</sup> Основные этапы развития реализма в мировой литературе // ИАН ОЛЯ. 1956. Т. XVI. Вып. 1. С. 12.

денции говорить на общем художественном языке [...] Вот в России после 40-х годов устанавливается монополия реалистического вкуса, полнейшая гегемония реалистического направления. Здесь противоположные политические и идеологические тенденции художественно проявляются внутри реализма. Реакционер Достоевский и революционер Чернышевский – оба были сознательными представителями реалистической эстетики. Даже писатели, защищавшие старину, бога или теорию “искусства для искусства”, не решались отойти от реализма – было слишком ясно, что только произведения, созданные этим методом, могут рассчитывать на доверие и влияние”<sup>38</sup>.

И рядом с такого рода заявлениями находятся диаметрально противоположные декларации:

“Из деятельного революционного отношения к жизни, из революционного взгляда на мир естественно и неизбежно вырастает реалистическое искусство”<sup>39</sup>.

А реализм Достоевского или реализм Л. Толстого? Реализм Тургенева? Реализм Бунина? Они тоже выросли из революционного взгляда на мир?

“Глубокая и органичная связь революционного пролетарского мировоззрения с художественным реализмом подтверждена громадным опытом рабочего движения и социалистического строительства”<sup>40</sup>.

Таким образом, здесь термину “реализм” приписываются очень разнообразные значения. Неясен понятийный (т.е. терминологический) смысл и таких выражений, которыми широко пользуется В. Днепров: “реалистическое художественное содержание” (с. 194), “реалистическая социальная критика” (с. 194), “художественный язык реализма” (с. 192 и др.), “реалистическое преобразование формалистических (или формалистских) приемов” (с. 187), “синтез художественных форм, призванных выразить различное жизненное содержание” (с. 194), “историческая структура эмоций” (с. 194), “строение основного нравственного и психологического тона литературы” (с. 194), “язык эмоций” (с. 194), “художественный язык классиков реализма XIX в.” («современное реалистическое искусство не может говорить на художественном “языке”, классиков реализма XIX в.» – с. 194); “двадцативековой художественный язык, сложившийся в современном буржуазном искусстве” (с. 194), “новая всемирно-историческая форма реализма” (с. 194) и мн. др.

Любопытно, что в зависимости от того, включаются ли в понятие современного реализма идейные или идеологические признаки – отношение к миру, демократии и социализму, обнаруживаются резкие различия даже в принципах разграничения художественных течений. Так, В. Огнев в статье “О реализме и новаторстве” заявляет, что по отношению к реализму делятся сегодня лагеря в искусстве. Реализм противопоставляется очень разнообразный по идейным вкусам и убеждениям “лагерь” противников реализма, таких, которые придумывают идею подкопа под реализм или стремятся к “ревизии реализма”<sup>41</sup>. Напротив, Д. Тамарченко в статье “К спорам о реализме” утверждает: “Не по отношению к реализму, а по отношению к делу мира, демократии и социализма делятся сегодня лагеря в искусстве”<sup>42</sup>. До сих пор идут споры по вопросу о том, “яв-

<sup>38</sup> Звезда. 1957. № 8. С. 184.

<sup>39</sup> Там же. С. 185.

<sup>40</sup> Там же. С. 186.

<sup>41</sup> Знамя. 1957. № 3. С. 194–195.

<sup>42</sup> Звезда. 1957. № 9. С. 208.

ляется ли социалистический реализм творческим методом или методом познания действительности, мировоззрением писателя или принципом его эстетического отношения к действительности”<sup>43</sup>. К сожалению, конкретным анализом средств художественного выражения, приемов композиционного построения, типических форм структуры образов героев и т.д., характерных для социалистического реализма, наши литературоведы почти не занимаются. Они самовольно освобождают себя от этой сложной и трудной задачи такой “революционной фразой”: “Практика талантливых художников слова, работающих в разных странах в духе социалистического реализма, показывает, какими бесконечно разнообразными средствами может осуществляться партийное, революционно-преобразующее воспроизведение реального мира в искусстве”<sup>44</sup>. Тут упор делается на “революционно-преобразующее содержание” социалистической литературы. А применительно к “бесконечно разнообразным средствам” раскрытия и воплощения этого содержания рекомендуется руководствоваться точкой зрения Козьмы Пруткова: “нельзя объять необъятное”. На этой почве укрепляется противопоставление социалистического реализма, как чисто идеологического направления, реализму прошлого.

Б. Реизов пишет в статье “О литературных направлениях”: «Литературные направления прошлого мы иногда склонны рассматривать по аналогии с социалистическим реализмом. Никто не сомневается в том, что социалистический реализм – это качественно новое, принципиально отличное от других направление. Понятие социалистического реализма, при всем богатстве и разнообразии его выражений, предполагает совершенно определенное мировоззрение, связанную с этим мировоззрением политическую позицию, четко направленное общественное действие произведения и его высокое художественное качество [...] Ничего подобного не заключено в содержании понятия классицизма, романтизма, реализма, символизма, натурализма и других “измов”. Известно, что политические взгляды и общественные позиции писателей, которых мы зачисляем в школу “реалистов”, совершенно различны, так как различны их мировоззрения»<sup>45</sup>.

Таким образом, при понимании реализма только как революционно-идеологического течения происходит отрыв литературного реализма не только от истории литературного языка, от национальной специфики условий и тенденций его развития, но и от закономерностей развития стилей самой художественной литературы (ср. реализм Радищева и реализм Демьяна Бедного, реализм Герцена и реализм Маяковского и т.д.). Ведь “стилевые вариации” социалистического реализма “неизмеримо многообразны”.

## 4

Само собой разумеется, что гораздо чаще высказываются смешанные или эклектические взгляды на происхождение и распространение русского реализма. Тут отдается обильная словесная дань всем соображениям и терминам, которые назывались в авторитетных источниках в связи с упоминанием реализма: выступают на сцену (однако без точного определения и конкретно-историче-

<sup>43</sup> Там же. С. 215.

<sup>44</sup> Мотылева Т. Споры о реализме // Вопросы литературы. 1957. № 3. С. 51.

<sup>45</sup> Вопросы литературы. 1957. № 1. С. 88.

ского объяснения) принципы изображения типичных характеров в типичных обстоятельствах, и подъемы народного духа, и “освободительные идеи”, и “многовековое устно-поэтическое творчество народа”, и даже “художественный опыт всего человечества”. Иногда изложение проблемы реализма осложняется желанием или потребностью увидеть в развитии русского реализма последовательные параллели и соответствия с историей западноевропейского искусства и литературы. Поэтому при признании таких общих этапов развития реализма, как реализм Возрождения (по мнению некоторых наших историков литературы, именно в эту эпоху возник реализм в связи “с антифеодальным освободительным движением, со становлением буржуазных наций, со всем развитием передовой науки и культуры, в частности естествознания, с борьбой за свободу личности”)<sup>46</sup> реализм Просвещения, затем просто реализм (“социально-исторический реализм”) или же сразу критический реализм и т.п., – возникает стремление найти и в истории русского искусства и русской литературы черты и краски реализма Возрождения и реализма Просвещения. Приходят на ум и память Рублев и протопоп Аввакум как носители и нововводители реализма Возрождения. Впрочем, тут же звучат успокоительные заверения: “Нет оснований для того, чтобы говорить о том, что в русском художественном развитии существовал этап, который мог бы быть назван реализмом Возрождения”<sup>47</sup>.

В таком случае возникновение русского реализма связывается с эпохой Просвещения. Сразу же возникает вопрос, кого из писателей-просветителей XVIII – начала XIX в. назвать реалистом.

Кандидатов не так много, но они, как мы уже видели, есть: Радищев, Фонвизин, Крылов, затем Нарезный, а может быть, Державин и Новиков. М. Горький, который хотя и не был историком литературы, но оказал подавляющее влияние на наших литературоведов во вторую четверть текущего столетия, в фонвизинском “Недоросле” видел “начало русской реалистической литературы”<sup>48</sup>. Поэтому то Радищев (это бывает чаще всего в силу яркой революционности этого писателя), то Фонвизин, то Крылов ставятся у истоков русского реализма.

«Реализм русского Просвещения, – пишет Я. Эльсберг, – характеризуется прежде всего именем Фонвизина, причем в его творчестве, как и в западноевропейской просветительской литературе, ясно заметны элементы резонерства и риторики, след влияний классицизма. Но Фонвизин, особенно в “Недоросле”, создал хотя сравнительно еще мало индивидуализированные, но столь живо и резко очерченные характеры, что некоторые из них и по сей час помогают узнавать и клеймить невежество, дикость и грубость»<sup>49</sup>.

Историки русской литературы, склонные относить возникновение русского реализма к последним десятилетиям XVIII в., бывают очень обеспокоены составлением полного списка реалистов-зачинателей. Так, Н. Степанов, разбирая работу К. Пигарева “Творчество Фонвизина” (М., 1954), упрекает ее автора в “уклончивости”, “излишней осторожности” за то, что тот не дал ясного ответа на вопрос, являлся ли Фонвизин реалистом или только стоял на пути к реализму (почему же не двигался? – В.В.).

<sup>46</sup> Эльсберг Я.Е. Некоторые проблемы истории русского реализма. С. 102.

<sup>47</sup> Эльсберг Я.Е. Некоторые проблемы истории русского реализма. С. 104–105.

<sup>48</sup> Горький М. История русской литературы. М.: Гослитиздат, 1939. С. 16.

<sup>49</sup> Некоторые проблемы истории русского реализма. С. 105.

Сам Н. Степанов находит в творчестве Фонвизина “реалистические тенденции”, а в комедии “Недоросль” “реалистическую основу” – по-видимому, “реалистические” образы Простаковой, Скотинина и Митрофанушки. Он пишет об этом так: “Основной линией развития литературы XVIII в. было усиление, постепенное вызревание в ней реалистического метода. Черты жизненной правды и реалистические тенденции можно видеть и в произведениях приверженцев классицизма, и в сентиментализме. Однако в стихах Державина, в комедиях Фонвизина и Капниста, в сатирической прозе Новикова и Крылова, не говоря уже о “Путешествии” Радищева, эти реалистические тенденции, это сближение литературы с жизнью сказались по-разному. Следует иметь в виду, что реалистические тенденции в литературе XVIII в. еще нельзя отождествлять со зрелым, окончательно сформировавшимся реализмом литературы XIX в. – с реализмом Пушкина и Гоголя. Самое понимание действительности, даже у наиболее передовых писателей XVIII в., оставалось метафизическим, абстрактным, лишено было подлинного историзма. Этим объясняется как рационалистический характер поэтики классицизма, так и непонимание исторической связи и обусловленности явлений у писателей-просветителей.

Моралистический способ отражения жизни, разделение на исключают друг друга начала (положительное и отрицательное) также ограничивало реалистические тенденции литературы XVIII в. даже в ее высших и лучших проявлениях. В комедии Фонвизина “Недоросль”, “при всей ее реалистической основе, при всей типичности многих ее образов, все же сохранилось деление на односторонне отрицательных и односторонне положительных персонажей, причем положительные персонажи остались моралистическими схемами, лишены конкретными жизненными черт. Самое изображение людей в литературе XVIII в. является одноплановым: в характерах отсутствует развитие. Реалистические тенденции литературы XVIII в. – наиболее полно сказались в изображении среды – типических условий, породивших тех или иных персонажей, но связь их со средой, историческая обусловленность явлений оставались непонятными. Только Фонвизину в образе Простаковой, Скотинина, Митрофанушки удалось показать конкретное своеобразие характеров, в полной мере индивидуализировать их”<sup>50</sup>.

Иногда к именам зачинателей русского реализма присоединяется имя Н.И. Новикова. При этом в отдельных работах указывается на то, что Новиков последовательно переходил от стиля классицизма к стилю реалистическому. Так, в заметке А. Савенкова “К биографии Н.И. Новикова” читаем: «...Перестала быть загадочной некоторая разностильность “Отрывка”, напечатанного в “Живописце” в качестве XIV главы из путевых записок, ибо почти весь материал “Трутня” и “Живописца” неоспоримо свидетельствует о том, что стиль Н.И. Новикова претерпевал внутреннее развитие и изменился, последовательно переходя от стиля классицизма к стилю реалистическому»<sup>51</sup>.

Генеалогия русского реализма и начальные этапы его развития иногда рисуются иначе. Так, И.А. Гончаров писал, что русская “реальная школа” начата Фонвизиним и возведена в высокую ступень Гоголем. Для Гончарова Нарезный – “школы Фонвизина, его последователь и предтеча Гоголя”. “Я считаю, –

<sup>50</sup> ИАН ОЛЯ. 1955. Т. XIV, вып. 2. С. 199.

<sup>51</sup> Вопросы истории русской журналистики // Учен. зап. Ленинградского Гос. ун-та. Серия филологических наук. 1957. № 218. С. 204.

писал Гончаров В.И. Семевскому, – Фонвизина, Нарезного и Гоголя главными представителями чисто реальной школы, стоящими как будто отдельно в литературе до нашего времени, когда почти вся литература приняла этот характер с немногими исключениями”<sup>52</sup>.

Трудно сказать, закрывается ли список допушкинских претендентов на звание реалистов после перечня этих имен. Ведь все они объединяются одним признаком – приближением к действительности и к ее социально-характеристическим образам. Но этот признак, иногда называемый “элементами реализма”, можно, хотя и в меньшей степени, обнаружить в творчестве целого ряда других писателей второй половины XVIII в. (например, М. Чулкова, П. Плавильщикова и т.п.).

## 5

В соответствии с очень широким признаком – отражения действительности или ориентации на действительность – принято говорить о “реалистических тенденциях” в литературно-художественном творчестве разных эпох. Такие тенденции отыскиваются во всех направлениях новой европейской, в том числе и русской литературы – в классицизме, сентиментализме и романтизме. Наличием “реалистических тенденций” характеризуются, как сказано выше, и некоторые жанры древнерусской литературы. Однако художественная суть и стилистическая природа этих “реалистических тенденций” точно не определяются и не описываются. Правда, к “художественному воссозданию истины жизни” как основе реалистического искусства (причем понятие “истины жизни” детально не раскрывается) иногда присоединяется существенный признак (однако также не определяемый в точно сформулированных понятиях): “в формах самой реальной жизни”. Что такое “формы самой реальной жизни” в их историческом развитии как структурно организующий признак реализма? Для эпохи Возрождения сюда, по мнению С. Петрова, относится признание объективного, суверенного, независимого от небес значения внутреннего мира человека<sup>53</sup> и изображение человеческих характеров и бурных страстей в соответствии с реальными жизненными отношениями и интересами людей (это – “сенсуалистический реализм” Шекспира и других писателей Возрождения). Для эпохи Просвещения сюда, по мнению С. Петрова, относится “включение в литературу общественной среды, как активного фактора жизни” и соответственно – новые формы художественного воспроизведения общественной среды, ее влияния на характеры людей, изображение зависимости человека от обстоятельств, связанных с его общественным положением (это – просветительский или рационалистический реализм Фильдинга, Дидро, Бомарше и других писателей Просвещения). Однако оба эти последовательно развивающихся вида так называемого “реализма” (“сенсуалистический” и “просветительский”) опираются на “метафизический способ мышления” и характеризуются “отсутствием исторического взгляда на вещи”. При своем интернациональном характере они, естественно, никак не связаны со специфическими закономерностями развития отдельных

<sup>52</sup> См. *Переверзев В.Ф.* У истоков русского реального романа. М., 1937. С. 7; ср. также: *Степанов Н.Л.* У истоков русского реалистического романа // Литературная учеба. 1937. № 7.

<sup>53</sup> *Петров С.* О реализме как художественном методе // Вопросы литературы. 1957. № 2. С. 10.

национальных языков и даже литератур. Им приписываются лишь самые общие и абстрактные художественно-стилистические приметы. Так говорится о художественной палитре Шекспира, богатой психологическими красками (с. 12)<sup>54</sup>.

А далее «наряду с психологической деталью выдвигается значение бытовой детали. Портретная живопись принимает более материализованный характер, постепенно вытесняя идеальные воплощения абстрактных понятий красоты или безобразия, присущие классицистической драме. Шекспировский “язык страстей”, речевые характеристики приобретают социально-бытовую окраску [...] Возникает новая, буржуазная драма с ее вниманием к быту и общественному положению героя [...] Развивается [...] жанр романа»<sup>55</sup>.

Этот универсальный план развития форм реализма раскрывается вне рамок истории русской литературы (и вообще вне конкретных условий развития любого народа и национальной литературы). Правда, упоминается для характеристики отсутствия конкретно-исторического (то есть реалистического) подхода к жизни “самое высокое по уровню реализма” произведение русской литературы XVIII в. – комедия Фонвизина “Недоросль”. Только с самого конца XVIII в., а точнее, с первых десятилетий XIX в., историзм, став существеннейшей чертой общественного мышления, порождает новую форму реализма – реализм национально-исторический. “Появляются национальный пейзаж, этнографические элементы. Широкой волной хлынул в литературу фольклор. Речевые характеристики персонажей, их язык приобретает исторический и местный колорит”<sup>56</sup>. Пушкин и Бальзак, по мнению С. Петрова, являются наиболее типическими представителями этого национально-исторического реализма. Сопоставление Пушкина с Бальзаком остается на совести автора: оно никак не аргументировано в плоскости художественно-стилистической и национально-специфической или национально-исторической. Тем более странным представляется такое обобщение: “То, что сделал Пушкин для развития реализма в русской литературе, сделал Бальзак для западноевропейской”<sup>57</sup>. Следовательно, творчество Бальзака теряло черты национально-исторического реализма французской литературы и становилось реалистической основой развития немецкой, итальянской, испанской, чешской и других европейских литератур.

Все это говорит об исторической и историко-литературной беспочвенности рассуждений С. Петрова. Национально- или социально-исторический реализм XIX в., даже в том антиисторическом и антинациональном освещении, которое дано ему С. Петровым, имеет очень мало общего с сенсуалистическим и рационалистическим методами изображения жизни человека и общества. Ссылки на “чувство времени” и на “естественные результаты правдивого изображения жизни” в литературе Возрождения и Просвещения ничего не объясняют в общем понятии реализма, так же как и указание на “универсальность в изображении внутреннего мира человека”<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> “Кажется, что к шекспировскому изображению любви, ревности, честолюбия, корыстолюбия, жажды власти и т.д. нечего добавить, настолько глубоко и полно раскрыты эти страсти” (*Петров С. О реализме как художественном методе // Вопросы литературы. 1957. № 2. С. 11*).

<sup>55</sup> Там же. С. 17.

<sup>56</sup> Там же. С. 23.

<sup>57</sup> Там же. С. 27.

<sup>58</sup> Там же. С. 36–38.

Итак, попытки “универсальной” и, следовательно, антинациональной и антиисторической характеристики литературного реализма, оторванные от истории развития национальных литературных языков и от своеобразий стилистического развития художественных литератур отдельных народов, пока оказываются методологически малопродуктивными и малосодержательными и, во всяком случае, ничего или почти ничего не дают для исследования развития реализма в русской литературе.

Само собою разумеется, что в таких общих построениях от замены слова “реализм” выражениями “реалистические тенденции” или “элементы реализма” (реалистические элементы) суть дела мало изменяется.

Б. Реизов остроумно охарактеризовал метафизическое отношение наших литературоведов к “элементам реализма”: «Мы членим на направления одно и то же творчество, одно и то же произведение. И, если найдется в каком-нибудь уголке “элемент” мечты, или “элемент” правды, или невыразительная деталь, критика тотчас выпускает залп своих терминов, словно в этом и заключается историко-литературное исследование.

Действительно, “направления” часто и закономерно превращаются в “элементы”, из которых строится весь реальный литературно-исторический процесс. Этот процесс предстает как чередование или сочетание (“скрещиванье”) одних и тех же литературных элементов. В одном и том же произведении литературовед находит несколько элементов.

“Элементы” живут в творчестве и в истории самостоятельной жизнью. Элементы реализма, как утверждают некоторые критики, существуют в течение многих веков, вкрапленные в произведения самых различных писателей. Речь идет уже не о том, что писатель правдиво изобразил какое-то явление действительности, а о том, что в его творчество попали элементы реализма. А если бы кусочек реализма или реалистического “метода” не попал к нему, то ничего бы он и не отразил. Получается, что реализм “нисходит” на писателей вопреки всему и даже помимо их воли и позволяет им создавать правдивое искусство. При этом исчезает и последний признак исторического изучения литературы»<sup>59</sup>.

Среди тех неясных терминов и понятий, которые связываются с характеристикой реализма, надо упомянуть и о “реалистической функции”. Так, А. Иващенко в своей статье “К вопросу о критическом реализме и реализме социалистическом” пишет о натурализме Золя и его учеников: «Натурализм как метод с присущими ему философскими и эстетическими чертами – метафизичен, антиисторичен, не давал возможности его последователям проникнуть в жизнь глубже “коры явлений”. Натуралистические же моменты в произведениях Золя и других реалистов приобретают нередко, *хотя и не всегда*, реалистическую функцию»<sup>60</sup>.

Ср. тут же: «Метод – явление подвижное и сложное, что подтверждается и творчеством, например, Норриса, который эволюционировал от собственно натуралистических произведений, таких, как “Мак Тиг” и “Вандовер и Зверь”, к реалистическому роману “Спрут”, хотя и этот роман не свободен от натуралистических моментов, *оставшихся неподчиненными законам реалистической типизации и прозвучавших антиреалистически*»<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Реизов Б. О литературных направлениях // Вопросы литературы. 1957. № 1. С. 114–115.

<sup>60</sup> Там же. С. 42.

<sup>61</sup> Там же. С. 42–43.



Кроме “реалистических тенденций”, “элементов реализма” и “реалистических функций”, нередко выступает на сцену “реалистичность изображения”. Очевидно под “реалистичностью” понимается характер отношения к действительности и степень близости к ней литературного отражения. В этом смысле русский реализм иногда называется “самым реалистичным из всех реализмов”.

## 6

В истории русской литературы окончательное утверждение или даже “открытие реализма почти всегда приписывается Пушкину, как “началу всех начал”. Б. Бурсов так описывает возникновение русского реализма: “Реализм начинает формироваться еще в творчестве русских писателей XVIII в. Но попытка их создать общенациональную реалистическую литературу не могла завершиться полным успехом. Их значение заключалось в том, чтобы подготовить гигантский подвиг, совершенный гением Пушкина.

Открытие реализма Пушкиным Белинский ставит в зависимость от великого подъема народного духа в Отечественной войне 1812 г. и от передовых освободительных идей, находившихся в тесной связи с ней. Героизм русского народа в этой войне был исторически подготовлен. Гений Пушкина, таким образом, есть следствие исторического развития русского народа и русской литературы. Он связан не только с именами Державина, Фонвизина, Крылова и Радищева, но и с многовековым устным поэтическим творчеством народа”<sup>62</sup>.

Некоторые вариации и формулировку значения Пушкина в истории русского реализма вносит Я. Эльсбергом с точки зрения концепции развития всеобщей или мировой литературы. По мнению этого исследователя, в русском реализме, продолжившем некоторые существенные черты реалистической литературы Возрождения и Просвещения, уже во второй четверти XIX в. выступили совершенно новые черты – черты критического реализма. “Именно в России и в творчестве Пушкина впервые в литературе мировой выступили характерные особенности критического реализма. Пушкин не только продолжил и развил традиции предшествующих этапов художественного развития человечества, он дал их в новом синтезе и в сочетании с чертами критического реализма”<sup>63</sup>.

«Глубокий историзм, свойственный Пушкину, сочетался в его творчестве с таким ясным, светлым, оптимистически полнокровным восприятием жизни во всей ее красоте, что традиции и черты, характерные для реализма Возрождения, а также Просвещения, явственно ощутимы здесь. Вместе с тем в реализме Пушкина явно проявляются особенности критического реализма, однако это понятие не покрывает собой всего своеобразия творческого метода автора “Евгения Онегина”»<sup>64</sup>.

Нередко – при провозглашении Пушкина первым подлинным реалистом в русской литературе – говорится, что в творчестве Пушкина отчетливо проявилась национальная специфика русского реализма, определенная условиями русской исторической жизни и подготовленная основными особенностями предшествующего ему русского литературного развития. Тут же прибавляется, что

<sup>62</sup> Бурсов Б.И. Роман М. Горького “Мать” и вопросы социалистического реализма. М.: Гослитиздат, 1955. С. 7.

<sup>63</sup> Эльсберг Я.Е. Некоторые проблемы истории русского реализма. С. 105.

<sup>64</sup> Там же. С. 107.

Пушкин установил “нормы”, основные стилевые принципы, специфику русско-го “художества”, “русского словесного искусства” (Д. Благой)<sup>65</sup>. Однако вслед за этим сообщается о наличии различных и до сих пор в своем своеобразии далеко еще не достаточно изученных “моментов и этапов” в развитии русского реализма. Реализм Гоголя существенно отличается от реализма Пушкина. В свою очередь от реализма Пушкина и Гоголя отличается реализм Некрасова и Салтыкова-Щедрина и т.п. И тут же говорится об общих, родовых чертах, о внутреннем единстве особого русского национального типа реализма. Между тем стилистика русской художественной литературы на протяжении XIX в. претерпела более резкие и быстрые изменения, чем система стилей общего литературного языка с 30–40-х годов вплоть до советской эпохи.

В отдельных случаях Пушкин вообще признается “первым великим представителем” новой эпохи в истории искусства<sup>66</sup>. Ему – наряду с Вальтером Скоттом – приписывается открытие основных принципов национально-исторического реализма и – наряду с Бальзаком – социально-исторического реализма. Выработанный Вальтером Скоттом в опыте художественного освоения далекого прошлого национально-исторический принцип изображения общественной жизни Пушкин стал применять к изображению современной действительности. Вместе с тем “одним из величайших завоеваний реализма Пушкина, основополагающим его принципом явилось изображение человеческой личности в процессе ее развития в ходе самой жизни [...] Обо эти важнейшие проблемы реализма как художественного метода впервые в мировой литературе были решены Пушкиным”<sup>67</sup>. «Социальный и национально-исторический принципы были привнесены Пушкиным в сферу поэтического языка, став основой речевой характеристики персонажей и в “Борисе Годунове” и в “Евгении Онегине”. В “Капитанской дочке” каждый персонаж говорит своим языком, соответствующим его времени, уровню его культуры, его характеру, общественному положению. Особенно наглядна речь Пугачева – подлинно народная по своей пословичности, по энергичности выражений, “по живописному способу выражаться”, в чем Пушкин видел одну из черт русского народного типа»<sup>68</sup>.

Легко заметить, что и при таком выдвигении роли индивидуального стиля и индивидуального словесно-художественного творчества Пушкина в качестве высшей и наиболее полной концентрации реализма самые закономерности развития реализма как в истории русской, так и в истории западноевропейских литератур остаются не определенными.

Что касается дальнейшего, послепушкинского периода русской литературы XIX в., то здесь – наряду со ссылками на ход развития самой русской общественно-политической жизни – всегда указывается на великую роль “принципов пушкинского реализма”, которые в разных направлениях развиваются и углубляются всеми русскими классиками вплоть до Горького. “Старый реализм в творчестве Толстого и Чехова достиг вершин в критическом обличении, в анализе и объяснении жизни”<sup>69</sup>. В этой связи нельзя не вспомнить очень интересных высказываний М. Горького о реализме в письмах к А.П. Чехову:

<sup>65</sup> Доклад Д. Благого “Особенности русского реализма” на дискуссии по реализму, организованной Институтом мировой литературы АН СССР им. А.М. Горького (май 1967 г.).

<sup>66</sup> Петров С. О реализме как художественном методе. С. 24.

<sup>67</sup> Там же. С. 25.

<sup>68</sup> Там же. С. 26 и 27.

<sup>69</sup> Там же. С. 48.

«Говорят, напр., что “Дядя Ваня” и “Чайка” – новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа»<sup>70</sup> (письмо от декабря 1898 г.).

«Читал “Даму” Вашу [т.е. “Даму о собачкой”]. Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете вы его скоро – насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время – факт!.. Дальше вас никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как вы это умеете. После самого незначительного вашего рассказа – все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом»<sup>71</sup>.

Любопытно также такое замечание Горького о реализме XIX в.: «...Но по отношению к таким писателям-классикам, каковы Бальзак, Тургенев, Толстой, Гоголь, Лесков, Чехов, трудно сказать с достаточной точностью, кто они, романтики или реалисты. В крупных художниках реализм и романтизм всегда как будто соединены. Бальзак – реалист, но он писал и такие романы, как “Шагреневая кожа”, произведение очень далекое от реализма. Тургенев тоже писал вещи в романтическом духе, так же как и все другие крупнейшие наши писатели, от Гоголя до Чехова»<sup>72</sup>.

Высказывалась мысль (теми, кто реализм связывает лишь с литературами XIX в.), что реализм как метод художественного познания и отражения действительности складывается и развивается только в условиях господства капиталистического строя, глубокого раскрытия коренящихся в нем противоречий, при очень высоком уровне развития не только литературного искусства, но и всего культурно-исторического развития вообще, – развития общественного сознания, философской и собственно-исторической мысли. Отмечалось также, что “появление в XIX в. реалистического искусства слова связано с определенным уровнем развития самого его материала – языка художественной литературы, который, нисколько не теряя в своей поэтической выразительности, обретает качества точности, ясности и простоты, сообщающие ему предельную общепонятность, дающие возможность четкого реалистического воспроизведения в слове объективно существующей действительности”<sup>73</sup>. Но все эти общие положения не были подтверждены конкретно-историческим анализом ни языкового, ни литературно-художественного материала и не связывались с поисками общих закономерностей развития художественной литературы.

## 7

Если не ставить себе широкой задачи – разобраться во всех значениях и оттенках термина *реализм*, как он применяется к явлениям мировой и, в частности, русской литературы, а ограничиться узкой целью выяснения языковых и стилистических условий, создающих наиболее благоприятную почву для возникновения и развития так называемого “реалистического метода” или “реалистического искусства слова” в той или иной национальной литературе, то сразу же возникает вопрос: возможно ли оформление реализма как целостного мето-

<sup>70</sup> М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М.: Гослитиздат, 1951. С. 28.

<sup>71</sup> Там же. С. 61.

<sup>72</sup> Там же. С. 174.

<sup>73</sup> Из доклада Д. Благого “Особенности русского реализма”.

да, связанного с глубоким пониманием национальных характеров, с тонким использованием социально-речевых вариаций общенародного языка, с художественным воспроизведением национально-характеристических свойств разных типов в их словесном выражении, – до образования национального языка?

Ведь только в процессе становления национального языка и его литературных норм происходит глубокое осознание всего внутреннего единства его системы и его стилевого многообразия в пределах этой системы; и многочисленных его вариаций социально-речевого и внелитературно-диалектного типа, а также жаргонных отклонений. Вместе с тем несомненно, что постепенная фиксация общенациональной нормы литературного выражения во всех частях языковой структуры связана с углубленной оценкой живых и жизнеспособных элементов народно-разговорной и литературно-письменной речи и с устранением или ограничением употребления форм и конструкций обветшалых, провинциально-диалектных или социально-замкнутых. Именно в эпоху закрепления единой общенациональной нормы литературного языка получает широкое общественное признание и распространение своеобразный историзм как нормализующая и стилеобразующая категория в области литературы и литературного языка. В истории русского литературного языка этот процесс достигает особенной интенсивности в 30–40-е годы XIX в. или, как часто говорят, во второй четверти XIX в.

Характеризуя стилистику реализма, Ю. Сорокин, в частности, говорил о русской художественной литературе с 30-х годов XIX в., т.е. с того времени, когда сложилась и получила глубокое отражение и воплощение общенациональная норма литературно-языкового выражения: “Реализм отбросил старые стилевые перегородки в языке; он призывал пользоваться всем многообразием речевых средств общенародного языка, заботясь прежде всего о наиболее полном соответствии слова выражаемой идее, о конкретности речи, о точности и выпуклости речевых характеристик”<sup>74</sup>.

Обращаясь к русскому средневековью, мы находим если не билингвизм, не “двуязычие”, то, во всяком случае, наличие двух типов литературного языка. Оба применялись и в древнерусской художественной литературе. Один из этих типов – книжно-славянский – был насыщен отвлеченной лексикой и формулами, сложившимися в сфере научно-богословской мысли, христианской морали и средневековой религиозной символики. Стилистическая система художественного выражения, связанная с этим типом литературного языка, была далека от бытовой конкретности и от многообразия жизненных характеров. По наблюдениям Д. Лихачева, ранее средневековье не знает чужого сознания, чужой психологии, чужих идей, как предмета объективного, самоустраненного изображения. Чужая речь еще не дается в литературе как самостоятельная. Мысль литературных героев, их внутренняя жизнь, их высказывания, их поступки изображаются в морализующей авторской интерпретации<sup>75</sup>. Нет стилистической базы для изображения характеров, воплощающих специфические качества восточно-славянской народности. Если в высоких жанрах древнерусской литературы XVI–XVII вв., связанных с развитием того же книжно-славянского языка, услож-

<sup>74</sup> Сорокин Ю.С. К истории термина “реализм” в русской критике // ИАН ОЛЯ. 1957. Т. XVI. Вып. 3. С. 198.

<sup>75</sup> Лихачев Д.С. Изображения людей в летописи XI–XIII вв. // ТОДРЛ. Вып. X; Он же. Проблемы характера в исторических произведениях начала XVII в. // ТОДРЛ. Вып. VIII.

няется и обогащается лексика и фразеология, относящаяся к изображению внутренней, эмоциональной жизни человека, то все же приближения к воспроизведению национально-характеристических свойств русских людей в их типическом выражении и типических ситуациях здесь еще нет. Сочетание же, а затем и переплетение книжно-славянского и народно-литературного типов языка в системе трех “родов глаголанья” или трех стилей (с XVII в.) приводило к распределению образов персонажей в зависимости от их идеологического наполнения, а иногда – и социальной принадлежности (цари, властители, герои, монахи, пьяницы, дельцы, простые люди и т.д.) – по разным стилям. Вот почему в XVII в., когда по мнению историков древнерусской литературы намечаются новые признаки изображения характера, выступают лишь своеобразные литературные маски, различные по своей экспрессивной тональности, но в основном рисуемые какой-нибудь одной речевой краской – или высокого слога, или фольклорного, а также бытового просторечия<sup>76</sup>. Попытка протопопа Аввакума в своем “Житии” сочетать просторечно-бытовую манеру изображения с книжно-агиографической, церковно-славянской не привела ни к художественному единству, ни к целостному образу героя. Динамически сменяющиеся кадры бытового сказа прерываются унифицирующей проповедью, в которой яркие краски просторечия тускнеют в бледном ореоле “истинного христианина” – святого великомученика.

Наряду с словичными персонажами, лубочными масками, комическими или сатирическими групповыми “силуэтами” и т.п. выступают и старые лики высокой книжности, подвергающиеся постепенно преобразованию по правилам классицизма. Бытовые детали и просторечие, характерные для демократической литературы XVII в., очень далеки от приемов так называемой “реалистической рисовки” 30–40-х годов XIX в. Применение к литературным произведениям XVII в. выражения “реалистический вымысел” не более чем эффектная фраза (противопоставленная “абстрагирующему историзму”).

Деление языка художественной литературы XVIII в. на три стиля – с прикреплением к каждому из них строго определенного жанра – не давало простора изображению национальных характеров в их развитии. Ведь согласно поэтике классицизма ни одна комическая черта не должна осквернять высокую трагедию и унижать ее героев, и ни одна возвышенная черта не должна загрязняться просторечием. Изображение отвлеченных схем пороков и добродетелей, способностей или чувств в виде абстрактных человеческих сущностей статично. Для классицизма реальная действительность – не живая жизнь индивидуального человека в конкретно-исторических условиях его социального существования, а механически понятые и отвлеченно представляемые силы человеческой психики или категории разума. Эстетика классицизма – антиисторична, она направлена на мир вечных сущностей.

Само собой разумеется, что русская художественная литература и в XVII и в XVIII вв. оказывала огромное влияние на процесс становления национального литературного языка и на развитие социально-речевых стилей разговорной речи. Например, Г. Гуковский справедливо заметил о трагедиях Сумарокова: “Без сомнения, воздействие стихотворного диалога сумароковских трагедий на речевую практику русской интеллигенции XVIII столетия было значительно и бла-

<sup>76</sup> См. Лихачев Д. С. От исторического имени литературного героя к вымышленному // ИАН ОЛЯ. 1956. Т. XV. Вып. 3.

городно. Сумароковская простота, ясность и эмоциональность диалогического языка дисциплинировали и воспитывали язык почитателей его трагедийного творчества, не имевших до него образцов благородного, умного и свободного разговора о делах чувства и о делах мировоззрения”<sup>77</sup>.

Интересно также замечание Г. Винокура о переустройстве обиходной речи русского интеллигентного общества в последние десятилетия XVIII в., и далее в первой половине XIX в., иначе говоря, об образовании устойчивых норм разговорной формы национального литературного русского языка.

“По мере того как язык среднего слога оседал в бытовой, повседневной речи носителей русской национальной культуры, превращаясь, таким образом, из языка книжно-письменного в язык общий, в прежней бытовой речи русского дворянства совершалось расслоение [...] Известные элементы этой речи вытеснялись из употребления, отходя в область употребления вульгарного, провинциального и т.п., другие, наоборот, закреплялись в употреблении общем, сливаясь там в одно целое с элементами книжного происхождения. Следовательно, в какой-то момент русской истории формы, слова, выражения живого просторечия из числа тех, которые не закреплялись в общем употреблении, приобретали значение художественных узоров на среднем фоне нового общеупотребительного языка, совершенно так же, как это происходило с соответствующими рядами славянизмов. Но в середине XVIII в. подобное характерологическое, специфически художественное назначение элементов живой речи принадлежало литературе, вероятно, в относительно редких случаях. От исследователя художественных свойств языка в произведениях низких жанров, во всяком случае, требуется большой такт для того, чтобы не принять общеупотребительное за сознательно отобранное”<sup>78</sup>.

Конечно, все эти процессы нормализации национального русского литературного языка, сопровождавшиеся развитием и осознанием новой системы функционально-речевых стилей, а также новых способов группировки социально-речевых характеристических примет у представителей разных сословий и профессиональных групп, углубляли и расширяли способы и возможности словесно-художественного изображения персонажей из разных социальных сфер. Уже в XVII в. обозначались новые приемы литературной рисовки разных социально-групповых портретов – монахов, кабацких ярыжек, певчих и т.п., особенно в сатирическом плане. В литературе XVIII в. черты социально-профессиональной характерологии выступают еще резче и острее. Но даже у наиболее оригинальных писателей второй половины XVIII в. и самого начала XIX в. социально-речевые приметы образов литературных персонажей лишены семантической глубины и психологической перспективы. Так, у Фонвизина в комедии “Бригадир” речь персонажей пародически представляет или комически утрирует различия между социально-речевыми стилями разных слоев дворянства середины и третьей четверти XVIII в. Речь советника – смесь церковнославянского языка с приказно-канцелярским стилем; речь советницы и Иванушки – отражение жаргона петиметров, щеголей и щеголих XVIII в., речь бригадира содержит в значительной дозе выражения военной социально-групповой лексики с сильной примесью низкой простонародности; речь бригадирши целиком погружена

<sup>77</sup> История русской литературы. М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. III. С. 400.

<sup>78</sup> Винокур Г.О. Русский литературный язык во второй половине XVIII века // История русской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. Т. IV. С. 111–112.

в атмосферу провинциально-помещицкой “простонародности”. Речь Софии и Добролюбова воплощает авторское понимание норм и форм книжно-публицистической речи. Однако вся эта сложная социально-стилевая дифференциация речевых стилей внутри комедии не направлена на углубленное воспроизведение характеров. Дело в том, что экспрессивно-профессиональные или социально-групповые краски здесь не создают психологической глубины изображения. Они используются чаще всего как средства комической рисовки и комических контрастов.

По замыслу Фонвизина, речь представителей разных групп русского общества настолько различна, что эти персонажи не в состоянии понять друг друга. Следовательно, динамика речевого движения в диалогическом потоке скована. Внутренние связи, соотношения и контрасты образов персонажей, образующие “подводное течение” реалистической драмы, здесь отсутствуют.

Речевое взаимонепонимание становится источником комических каламбуров. Так, бригадирша не понимает смысла церковно-славянских ходячих аллегорий в речи советника и вкладывает в них прямое бытовое содержание:

“С о в е т н и к. Нет, дорогой зять! Как мы, так и жены наши, все в руке создателя: у него власы главы наша изочтены суть.

Б р и г а д и р ш а. Ведь вот, Игнатий Андреевич! Ты меня часто ругаешь, что я то и дело деньги да деньги считаю. Как же это? Сам господь волоски наши считать изволит, а мы, рабы его, и деньги считать ленимся, – деньги, которые так редки, что целый парик изочтенных волосов насилу алтын за тридцать достать можно”.

После другой такой же сцены непонимания (действие II, явление 3) бригадирша признается: “Я церковного-то языка столько же мало смышлю, как и французского”.

С той же комической нарочитостью речь офранцузившихся петиметров и щеголих противопоставляется просторечию старого поколения дворян.

Художественная литература конца XVIII в., содействуя образованию единой системы русского национального литературного языка и кодификации его норм (иногда в узком, классовом, социально ограниченном их понимании), в то же время отражала и социально-групповые различия между разными разговорными стилями русского общества и тем самым способствовала осознанию стилистического многообразия языка при внутреннем единстве его структуры. Так, по мнению П. Беркова, к которому он пришел в результате внимательного изучения языка русской комедии XVIII в., «реальный язык русского общества XVIII в. в различных классовых его проявлениях, может быть, лучше всего изучен именно в, так сказать, массовой комедии тех лет, в каком-нибудь “Зговоре” Лукина (издан анонимно в 1783 г.), в “Походе под шведа” И. Кокошкина (1790), в “Побеге от долгов, или раскаявшемся моте” И. Нехачина (1792) и т.д., и т.д.»<sup>79</sup>

Передовые писатели второй половины XVIII и начала XIX в. (Фонвизин, Новиков, Радищев, Державин, Карамзин, Крылов и другие) с разных сторон и в разных направлениях открывают в литературе новые средства словесного выражения и новые сокровища “природного” русского слова. Их творчество уже не уместается в формальные рамки теории трех стилей. Они производят сложную перегруппировку литературно-речевых элементов. Карамзин стремился

<sup>79</sup> Берков П.Н. О языке русской комедии XVIII в. // ИАН ОЛЯ. 1949. Т. VIII. Вып. 1. С. 49.

(правда, с очень большими стилистическими ограничениями, продиктованными классовым пониманием путей развития как языка художественной литературы, так и общелитературного языка) дать образцы доступного широкому читательскому кругу одного языка “для книг и для общества”, чтобы “писать как говорят, и говорить, как пишут”.

В первые три десятилетия XIX в. яснее вырисовываются новые стилистические нормы единой и целостной системы русского литературного языка. Пушкин в своем творчестве разрешает проблему литературного выражения “глубоких чувств” и “поэтических мыслей” посредством самой простой народной речи. Принудительная связь жанра и стиля языка разрывается. Возникают и укрепляются новые литературные жанры (например, романтическая и историческая поэма, роман в стихах, стихотворная повесть и т.д.). Язык одного и того же художественного произведения свободно совмещает в себе самые разнообразные формы речи, прежде разобщенные и разделенные по трем стилям (например, язык “Евгения Онегина”, “Медного всадника” и других). При наличии общей твердой нормы национально-языкового выражения свободно развиваются многообразные функциональные социально-речевые и индивидуальные стили литературной речи. Романтизм ускорил процесс развития индивидуальных стилей, привил интерес к истории, правда, при очень условном понимании задач художественно-исторического изображения. Понятия исторической характерности и народности, выдвинутые романтизмом, подвергаются в творчестве Пушкина коренному “реалистическому” преобразованию. Культивируется принцип объективно-исторического соответствия стиля изображаемому миру действительности. Новые глубокие художественные горизонты открывает историзм как метод мышления и литературного изображения. В укреплении и развитии складывающейся новой системы художественного изображения огромную роль сыграло творчество Пушкина, особенно с конца 20-х годов XIX в. Историческая действительность, по Пушкину, должна изображаться в свете ее культурного стиля, в свете ее собственных социальных, в том числе и речевых, норм, вкусов и оценок. Так, в творчестве Пушкина заложены были общие основы “реализма” как системы словесного искусства и даны такие образцы нового метода, как “Капитанская дочка” и “Пиковая дама”. С гораздо большей полнотой и широтой реализм раскрылся лишь в стилистике и поэтике так называемой “натуральной школы” 40–50-х годов XIX в.

Социально-историческая основа литературного воспроизведения жизни разных слоев народа в их типических представлениях заключается в глубоком знании их быта, их культуры, их социально-речевой стилистики.

В.Г. Белинский в своем обзоре “Русская литература в 1845 году” писал: «Если бы нас спросили, в чем состоит существенная заслуга новой литературной школы, – мы отвечали бы: в том именно, за что нападает на нее близорукая посредственность или низкая зависть, – в том, что от высших идеалов человеческой природы и жизни она обратилась к так называемой “толпе”, исключительно избрала ее своим героем, изучает ее с глубоким вниманием и знакомит ее с нею же самою. Это значило повершить окончательно стремление нашей литературы, желавшей сделаться вполне национальной, русской, оригинальной и самобытной; это значило сделать ее выражением и зеркалом русского общества, одушевить ее живым национальным интересом»<sup>80</sup>.

<sup>80</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 3. С. 15.



Таким образом, к 30–40-м годам XIX в. определились нормы русского национального литературного языка и наметились пути дальнейшего развития языка русской художественной литературы. В русской литературе стремительно протекает процесс словесно-художественного отражения и воплощения современной и прошлой жизни русского общества во всем разнообразии ее классовых, профессиональных и других социально-групповых разветвлений. Этой цели служили обозначившиеся в творчестве Пушкина два принципа художественного изображения: принцип широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды, в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, ее культурой и ее историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных “голосов” как в формах диалога, так и в формах “чужой” или не прямой речи в структуре повествования. Вот – характерная иллюстрация из пушкинских неоконченных “Записок молодого человека”, частично включенных в композицию “Станционного смотрителя”:

“Давно ли я был еще кадетом? давно ли будили меня в 6 часов утра, давно ли я твердил немецкий урок при вечном шуме корпуса? Теперь я прапорщик, имею в сумме 475 р., делаю что хочу и скачу на перекладных в местечко В., где буду спать до 8 часов и где уже никогда не молвлю ни единого немецкого слова.

При мысли о моей свободе, об удовольствиях пути и приключениях, меня ожидающих, чувство несказанной радости, доходящей до восторга, наполнило мою душу. Успокоясь мало-помалу, наблюдал я движение передних колес и делал математические исчисления. Нечувствительным образом сие занятие меня утомило, и путешествие уже казалось мне не столь приятным, как с начала”<sup>81</sup>.

Однако – при всей широте и свободе изображения характеров – стиль Пушкина в основном не выходит далеко за границы устанавливающейся нормы литературно-языкового выражения. Он чуждается экзотики народно-областных выражений, почти не пользуется разговорными арготизмами (кроме игрецких – карточных в “Пиковой даме”, военных, например, в “Домике в Коломне”, условно-разбойничьих в “Капитанской дочке”, которые все требуются контекстом воспроизводимой действительности). В стиле Пушкина очень ограничено применение элементов профессиональных и сословных диалектов города (ср. в “Женихе”, в “Гробовщике” и других). Пушкин, в общем, лишь для углубления экспрессивно-семантической перспективы изображения прибегает к краскам канцелярской речи и разговорно-чиновничьего диалекта, которые играют такую значительную роль в стиле произведений Гоголя и Достоевского. Словом, стилю Пушкина еще чужды резкие приемы социально-речевой, профессиональной, жаргонной и отчасти народно-областной типизации, столь характерные для “реалистических стилей” натуральной школы 40–50-х годов.

Сближение языка русской художественной литературы со стилями народно-разговорной речи и устной народной словесности в 30–50-х годах XIX в. было тесно связано с созданием национально-типических образов персонажей из разной социальной среды. Укреплявшийся в передовой русской литературе этого времени реализм как метод литературного изображения исторической действительности в соответствии со свойственными ей социальными

<sup>81</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. VIII. С. 403.

различиями быта, культуры и речевых навыков требовал от писателя широкого знакомства со словесно-художественными вкусами и социально-речевыми стилями разных сословий, разных кругов русского общества. Жизненные обороты и интонации, сила реальной характеристики речей гоголевских персонажей настолько поражали современников, что высказывалось мнение: “автор – стенограф”. Ни один из русских писателей не создал такого, как Гоголь, количества типов, которые вошли бы в литературный и бытовой обиход в качестве имен нарицательных. Однако гоголевские типы даже бедных людей были лишены внутреннего психологического самораскрытия. Поэтому Достоевский, за ним А. Плещеев, А. Пальм, Некрасов, Д. Григорович, Тургенев и Салтыков-Щедрин в середине 40-х годов выдвинули новую задачу аналитического изображения внутреннего мира национально-типических характеров из разных социальных сфер, преимущественно низшего круга, с помощью их речевого самораскрытия.

## 9

Для характеристики этих новых приемов изображения социальных характеров целесообразно произвести более или менее подробный анализ речи Макара Девушкина из “Бедных людей” Достоевского. Это – важная веха в развитии русского реализма.

В “Бедных людях” Достоевского образ сказочника отпечатлевается в эпиграфе (из рассказа кн. В.Ф. Одоевского “Живой мертвец”) как своеобразной форме “предисловия”. Однако авторское “я” не показано здесь непосредственно. Оно даже как индивидуальный образ не выделяется из общей категории “сказочников”. Преподнесена иронически, т.е. с требованием обратного, “непрямого” осмысления, оценка мнимого “читателя” (фактически – писателя, загримированного под определенный сорт читателей), направленная к целой школе “натуральных” сказочников: “Ох, уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в земле вырывают!.. Вот уж запретил бы им писать! Ну на что это похоже: читаешь... невольно задумаешься, – а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил”. Этот ропот “читателя” – ироническая самохарактеристика автора. В нем утверждается как конструктивная форма романа образ писателя определенной художественной идеологии: сказочник – враг “приятной, усладительной” манеры изображения; он трагически срывает покровы с интимных тайн, “всю подноготную в земле вырывая”; он стремится разбудить в голове читателя “запретные”, опасные вопросы. Конечно, именно так осмыслиется эпиграф лишь на фоне всей композиции “Бедных людей”. Первоначально же он только настраивает на поиски “запретных” мыслей, “всякой дребедени”. Образ рассказчика ищется теперь в формах построения образов персонажей, “авторов” переписки.

В дальнейшем предметом анализа будет лишь речь Макара Девушкина.

Речь Девушкина строится из таких слов, фраз и их композиционных вариаций, в которых социально-экспрессивные оттенки или непосредственно ведут к образу “старого, неученого” титулярного советника, или не противоречат его структуре, ее не ломают. Основа речи Девушкина – разговорное городское “просторечие”, в котором добрую половину составляет фразеология мелкого

служило-чиновничьего сословия, играющая такую существенную роль в процессе образования и эволюции бытовой городской речи XIX века<sup>82</sup>.

В “Бедных людях” слой просторечия художественно приспособлен к выражению заданного “характера”. Образ Девушкина рисуется Достоевским не только как индивидуальный характер, но и как символ известной социально-общественной категории (мелкого городского чиновничества). Эта сторона литературной личности Девушкина создается в формах непосредственно-открытой “чиновничьей” экспрессии его речи. “*Письмо* такое четкое, хорошее, приятно смотреть, и его превосходительство довольны; я для них самые важные бумаги переписываю”. Художественно демонстрируются социально-речевые и вместе характерологические сигналы мелко-чиновничьей “сущности”. Речь Девушкина прежде всего “окапцелярена”. Она местами подходит к формам доклада, “отношения”, пестрит формулами, терминами канцелярского делопроизводства или близкими к ним.

Рядом с формами чиновничье-разговорной речи<sup>83</sup> утверждается стилистика канцелярской письменности<sup>84</sup>.

Другие разновидности этой речи художественно приспособлены к тем стилистическим формам, которые заданы как основные социально-языковые приметы образа. Они выходят за пределы норм общего письменного языка.

“Просторечие” в системе литературного языка часто по своей стилистической окраске сближается с архаической стихией, теряющей широкое употребление. На этом принципе социально-речевых соотношений основан широкий влив в речь Девушкина устарелой для светского быта 40-х годов церковно-книжной фразеологии. Например: “*Воздадим благодарение небу*”; [...] *Всякое состояние определено Всевышним на долю человеческую*”; “[...] Из многих мест в честь ему хвалы воссылаются и слезы благодарности льются [...]”; “Добрые дела не остаются без награды и добродетель всегда будет увенчана венцом справедливости Божией [...]”.

Любопытны здесь приемы разрушения целостности привычно-литературных фраз. Этим путем язык Девушкина выводится за пределы интеллигентской речи. Например: “для утоления жажды, так только единственно для жажды”.

<sup>82</sup> Примеры этого “просторечия”: “*Затирает ее в работу* словно ветошку какую-нибудь”; “И святыне вы мои! о чем заговорит, занесет подчас!...”; [...] *деньгу уметь зашибить*”; “[...] Это я все у них наматался... [...]”; “[...] Пятсот дай не дай, хоть тресни, да дай! а нет – так и мы тысячу другой раз в карман кладем” (в смысле “получаем”); “*Зашиб бы я себе славу, Варенька*”; “[...] жили тогда со мною стенка об стенку человек пятеро молодого, *раззадорного народу*”; “[...] чтобы и в твою конуру не пробрались”; “*Это Емеля подбил меня, я и пошел к нему – к офицеру-то*”.

Ср. употребление иностранных слов: “[...] а мы потом уж так, вне дома, где-нибудь *рандеву дадим*”; “[...] *испечет тебе пашквиль*” и т.д. (Все ссылки делаются по первому изданию “Бедных людей”): Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым. СПб., 1846. С. 1–166.

<sup>83</sup> [...] *делу дадут другой смысл*”; “*кабалу стряпал что ли какую-нибудь?*”; “[...] *Отнеслись* намерни в частном разговоре Евстафий Иванович [...]”; “Вот потому-то я и службой не взял”; “Каждый чин требует совершенно соответственной по чину *распеканции*”; “Благообразие всегда умеет *найти*”; “*Присудили выправить в его пользу с купца знатную сумму денег...*”.

Как чиновничья, воспринимается экспрессия таких выражений: “Ну, так вот, вчера подходит ко мне Тимофей Иванович, и лично *изволит показывать*, что – вот, дескать, бумага нужная, спешная”.

<sup>84</sup> “[...] не *полагайте чего-нибудь предосудительного*”; “Книжку вашу, *полученную мною 6-го сего месяца*, спешу возвратить вам”; “[...] в нарушении общественного спокойствия [...] *никогда не замечен*”.

Кроме церковнославянской лексики, речь Девушкина из круга тех архаических формул книжной или письменной речи, которые нередко переходили затем и в разговорно-бытовой язык, берет банальную фразеологию “галантных” изъяснений, обычно придавая ей официально-чиновничий колорит: “Завтра же буду иметь наслаждение удовлетворить вас вполне...”; “Я, маточка, почел за обязанность тут же и мою лепту положить”; “Изъявляете желание, маточка, в подробности узнать о моем житье-бытье и обо всем меня окружающем”; “Они [генерал] доселе не оказывали мне особенных знаков благорасположения”.

Печать архаической чувствительности носят и риторические фигуры чиновничьего “философствования”: “Сравнил я вас с птичкой небесной на утеху людям и для украшения природы созданной...” “Мы, люди, живущие в заботе и тревожении, должны тоже завидовать беззаботному и невинному счастью небесных птиц”.

В этом плане необходимо рассматривать и торжественные эвфемизмы Девушкина, вроде: “Аксентий Осипович таким же образом дерзнул на личность Петра Петровича” (в смысле: ударил по лицу).

И сюда же должны быть отнесены приемы канцелярской синтагматики фраз: “Как гражданин считаю себя собственным сознанием моим как имеющего свои недостатки, но вместе с тем и добродетели”.

Фразы и конструкции книжно-письменной речи (иногда с оттенком старомодности) могут и не иметь непосредственно в своем семантическом облике привкуса “просторечности”, но получать этот привкус из контекста, от непривычного соседства с разговорной или вульгарной фразеологией, от нарушенного употребления: “Я на досуге во внутренность сердца моего проник”; “[...] вот уже скоро тридцать лет стукнет моему служебному поприщу”; [...] “купил у него духов каких-то, да мыла благовонного на весь капитал [...]”; “Сброд этих лизоблюдников разных старикашек негодных вас, моего ангельчика, на болезненный одр свести хочет”.

Ср.: “но он [кусочек хлеба] есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый”; “Посылаете мне еще полтинничек, Варенька, и этот полтинничек мне мое сердце пронзил”.

Городское “просторечие, чиновничий и канцелярский жаргоны, разные виды книжной речи, перемещенные во внеинтеллигентский социальный круг, являются теми “литературными” формами, при посредстве которых писатель-реалист относит своего героя к социально-бытовой почве. Так Достоевский создает иллюзию бытового правдоподобия образа Девушкина, “соотнесенности” его с реальной категорией мелкого чиновничества. Но этой социальной природой, ограждаемой условными стилистическими сигналами, содержание образа Девушкина не исчерпывается. В формах его индивидуализации открывается выход за пределы социально-бытовой связанности. Эта индивидуализация образа создается “личностными”, субъективно-экспрессивными формами стиля.

В кругу субъективно-экспрессивных форм девушкинского стиля прежде всего выделяются формы характеристические, формы, конституирующие самый образ Девушкина, как “бедного человека”, как персонажа “мещанской” драмы и одновременно социально-идеологического романа с сентиментальной окраской. Эти формы удобнее показать на примерах, чем схематически перечислить. Вот пример искусно построенной “обмолвки” о кухне, “обмолвки”, которую Девушкин неудачно старается эвфемистически затушевать описаниями и которая вновь прорывается, утверждаясь как сообщение о “действительности”.

“Я живу в кухне, т.е. что я? Обмолвился, не в кухне, совсем не в кухне, а знаете вот как: тут *подле кухни* есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, *кухня чистая, светлая, очень хорошая*), ну так вот, как я вам сказал, есть *одна небольшая комнатка, уголок такой скромный...* вот видите ли, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще *комната, номер сверхштатный*; все просторное, удобное, и *окно есть, и все*, – одним словом, совершенно удобное. Ну, вот это мой уголочек. Ну, так вы и не думайте, *маточка, чтобы тут что-нибудь такое; чтобы тут тайный смысл какой был: что вот дескать кухня!* – т.е. я, пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего... Я себе ото всех особнячком, помаленьку живу, втихомолочку живу...”. Здесь все – и спотыкающееся течение как бы непременно извиняющейся, прячущей лишения речи, и амбиция, заставляющая стыдливо отрицать свой угол в кухне, и эвфемистические замещения неприятного слова термином из чиновничьего языка – номер сверхштатный, и мнительная боязнь “тайного смысла”, который может быть извлечен “чужим человеком” из его речи, и робкие успокаивающие ссылки на “гордость” бедняка, живущего “особнячком”, – все эти стилистические приметы непосредственно ведут к образу Девушкина и определяют его сюжетную позицию в романе<sup>85</sup>.

Наивно-детский, заплетаящийся, пересыпанный старомодными словами, комичный сильный чиновничьим налетом и внелитературным употреблением иностранных слов, с высот фантазии срывающийся к сапогам, которые образуют индивидуальную примету, постоянный образ в портрете и речи Девушкина (в противовес Акакию Акакиевичу и гоголевской “Шинели”), – вот характеристический стиль мечтаний бедного человека: “Ведь каково это было бы, когда бы всякий сказал, что вот де идет *сочинитель литературы и пиита Девушкин*, что вот, дескать, это и есть сам Девушкин. Ну, что бы я тогда, например, с моими сапогами стал делать? Они у меня, замечу вам *мимоходом, маточка*, почти всегда *в заплатках*, да и подметки, по правде сказать, отстают иногда *весьма неблагоприятно*. Ну, что тогда б было, когда бы все узнали, что вот у сочинителя Девушкина сапоги в заплатках! Какая-нибудь там *контесса-дюшесса* узнала бы, ну, что бы она-то душка сказала?”

Той же “характерностью” запечатлены приемы использования речевых форм, носящих острый привкус чиновничьей экспрессии подобострастия: “Я, *маточка*, рассчитал сегодня как мне будет лучше и удобнее его превосходительству долг отдать. А отдать-то как можно поскорее нужно; *непременно нужно, Варинька. Они и сами-то человек небогатый. Они мне сами во всем призна-*

<sup>85</sup> В конце письма опять беспокойное возвращение к теме о комнате: “Вы, впрочем, *не думайте чего-нибудь, маточка, обо мне-то, что я такую комнату нанял*. Нет, это удобство заставило, одно удобство соблазнило меня. Я ведь, *маточка*, деньги-то коплю, откладываю; у меня денюжка-то водится. Вы не смотрите на то, что я такой тихонькой, что, кажется, муха меня крылом перещибет. Нет, *маточка*, я про себя-то не промах. *Ну, так вы на счет меня и успокойтесь, родная моя, и не полагайте чего-нибудь предосудительного [...]*”

Ср. другие виды “поправок” в письме, отвергающем “романтические” фигуры первого любовного послания и настойчиво твердящем о “старости” (в первом письме – полушутливо: “Не радость *старость*, родная моя! – а потом: “Встал я сегодня таким *соколиком* – любо-весело”); “Да, подшутили вы надо мной, *стариком...* Не пускаться бы *на старости лет* с клочком волос в амур, да в экивоки...”; “Неприлично мне *на старости лет* в составлении стишков упражняться...”; “Мы, *старые*, т.е. пожилые люди, к старым вещам, как к родному чему, привыкаем”. И в конце письма: “*Стар* я стал, матушка Варвара Алексеевна, чтобы попусту зубы-то скалить! и надо мной засмеются, коли я других начну пересмеивать”.

лись. Конечно, у них здесь и домик свой есть, и даже два домика есть, и деревенька-другая есть, но как же вы хотите, маточка, как же вы это так хотите, они ведь жить-то должны не по-нашему. Ведь они, *ангельчик мой, лицо. Они человек не простой*, не наш брат темный человек. Они, там по своему должны *фигурировать*. У них, вон, звезда есть, дескать, знай наших – вот что! Так вот и отдать им, по сему случаю, нужно как можно скорее.”

Тут такие выражения, как “они – лицо”, “они – человек не простой, не наш брат темный”, “они по-своему должны фигурировать”, отражающие экспрессию мелкочиновничьего “благоговения”, сочетаются с типичными для простодушного Девушкина наивными осмыслениями генеральской психологии и генеральского быта (“У них, вон, звезда есть, дескать, знай наших – вот что!”) и с мнительной тревогой убеждений, обращенных к Вареньке, в необходимости скорейшей уплаты долга.

Эти характеристические формы речи самим Девушкиным с скрытым юмором иногда комментируются со своеобразной стилистической точки зрения. Он так обсуждает вопрос о применимости к своему образу клички “ловелас”, которая дана ему Ратазяевым. “А что тогда Ловеласом-то он меня назвал, так это во все не брань или название какое неприличное: он мне объяснил. Это слово в слово с иностранного взято и значит п р о в о р н ы й м а л ы й, и если покрасивее сказать, *политературнее*, так значит п а р е н ь-п л о х о н е к л а д и – вот! А не что-нибудь такое. Шутка невинная была, ангельчик мой, а я-то неуч с дуру и обиделся”.

Кроме того, непосредственное обнажение характеристических форм речи Девушкина происходит при пересказе, как бы при переводе им в свою речевую систему рассуждений Вареньки:

#### У ВАРЕНЬКИ

Знает Бог, буду ли я счастлива; в его святой неисповедимой власти судьбы мои, но я решилась.

#### У ДЕВУШКИНА

Конечно, во всем воля Божия; это так, это непременно должно быть так; т.е. тут воля-то Божия непременно должна быть; и промысел творца небесного, конечно, и благ и неисповедим, и судьбы тоже, и они тоже самое, – Федора тоже в вас участие принимает<sup>86</sup>.

Этой экспрессивной “характерностью”, по которой узнается индивидуальный образ Девушкина, окрашен каждый отрезок девушкинского письма, так как в каждом атоме его речи запечатлена структура его личности. Все письма вместе и клочок любого из них говорят об одном образе, светятся его стилем и экспрессией. Подобно тому, как социально-языковые сигналы узкопрофессионального, сословного или классового круга получают в реалистическом искусстве обобщенное значение и поэтому, являясь знаками социологического определения героя, в то же время разрушают, *стирают эту крепостную зависимость персонажа от литературно присвоенной ему социальной среды*, точно так же и характеристические формы личности могут стать приемом реалистического обобщения “характера” до пределов общенациональных, или общече-

<sup>86</sup> Для надлежащего понимания сопоставляемых фраз необходимо помнить, что Девушкин писал это “сам не свой”.

ловеческих. Это кажется парадоксальным. Тем не менее роль характеристических примет в речи Девушкина определяют его литературную физиономию как драматического персонажа, раскрывающего себя в сказово-письменных монологах; с другой, – при их посредстве закрепляются за Девушкиным такие формы выражения и такие формы “личности”, которые явно выводят его образ из рамок персонажа сказово-драматической новеллы и делают его “маской” образа автора-сказочника.

“Авторство” Девушкина усложняет словесную композицию его образа. Оно связано с тайными “экскурсиями” Девушкина за пределы мелкочиновничьей сферы выражения. Характерологические формы не только “устанавливают” образ персонажа-рассказчика, но и создают прикрытие для вылазок самого “автора” в стан Девушкина. Язык “бедного человека” как бы закован в цепи характеристических приемов лексико-синтаксической организации. Ими, этими приемами, погашаются, нейтрализуются противопоставления семантических форм более литературного, “интеллигентского” типа, которые нередко вставлены в мозаику девушкинских писем. Например, фразы: “воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживляется” – кажутся слишком “литературными” для Девушкина. Они выступают над плоскостью девушкинской речи. Однако такое значение приобретают они лишь в том случае, если их вынуть из экспрессивного контекста, в котором их стилистический облик ассимилируется окружением. Их литературность ослабляется соседними фразами, а потом даже решительно преодолевается разговорно-чиновничьим заключением: “Что это такое утро сегодня хорошее, маточка! У нас растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживляется – ну, и *остальное* там все было тоже соответственное; все в порядке по весеннему”<sup>87</sup>.

Есть такие примеры, где отклонение в сторону “литературности” еще больше. Оно затем как бы уравнивается напряжением характеристических форм:

“Квартирка-то была, знаете, маленькая такая: стены были... ну, да что и говорить-то! – стены как стены, не в стенах и дело, а вот воспоминания-то обо всем моем прежнем на меня тоску нагоняют... И странное дело – все приятные такие воспоминания. *Даже что дурно было, на что подчас и досадовал, и то в воспоминаниях как-то очищается от дурного и предстает воображению моему в привлекательном виде*”<sup>88</sup>. Тихо жили мы, Варенька; я да хозяйка моя, старушка, покойница [...] Хорошая была она женщина и не дорого брала за квартиру”; “[...] У меня все сердце надорвалось, и потом *всю ночь мысль об этих бедняках меня не покидала*, так что и заснуть не удалось хорошенько”; “Ну, как же, Варенька, *уступил я более из сострадания к человечеству, чем по собственному влечению*. Так вот как грех этот произошел, маточка! Мы уж как вместе с ним плакали! Вас вспоминали. Он предобрый, очень добрый человек, и весьма чувствительный человек”<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> Любопытно, что в ответном письме Вареньки Доброселовой эта фраза пародически сломана: “*благоухания* летают, и птички чирикают”.

<sup>88</sup> Ср. в повести Вареньки: “Воспоминания, радостные ли, горькие ли, всегда мучительны; по крайней мере так у меня; но и мучение это сладостно”.

<sup>89</sup> Ср. начало письма от 5 сентября: “Я сегодня, ангельчик мой, много испытал впечатлений [...] По небу ходили длинными, широкими полосами тучи. Народу *ходила бездна* по набережной, и народ-то как нарочно был с такими страшными, уныние наводящими лицами [...]” Здесь экспрессия отдельных слов вводит “литературное” повествование в контекст девушкинских писем.

Особенно внушительно отступление в сторону литературного повествования в рассказе о смерти Горшкова: «Она рассказывает, что она работала с полчаса и так погрузилась в размышление, что даже не помнит, о чем она думала, говорит только, что она и позабыла об муже. *Только вдруг она очнулась от какого-то ощущения, и гробовая тишина в комнате поразила ее прежде всего.* Она посмотрела на кровать и видит, что муж лежит все в одном положении».

Литературность словаря и синтаксиса этого отрезка, не прерываемая ни одним сигналом девушкинского говора, заставляет связывать «авторство» с самим «сказочником». Этот рассказ о смерти Горшкова, со слов его жены, не требует драматического созерцания облика Девушкина: например, предполагает уход персонажа за кулисы. Вот почему непосредственно за этим отрезком – как бы в возмещение стилистического перерыва – субъективность, «характерность» девушкинской речи стремительно растет, и назойливо мелькает личность Девушкина, как повествователя, с его специфическим или индивидуально-характеристическим отношением к событиям: «Она подошла к нему, сдернула одеяло, а уж он холоденек – умер, маточка, умер Горшков, внезапно умер, словно его громом убило! А от чего умер – Бог его знает. Меня это так сразило, Варенька, что я до сих пор опомниться не могу. Не верится, что-то, чтобы так просто мог умереть человек. *Этакой бедняга, горемыка* этот Горшков. *Ах, судьба-то, судьба какая!*»

«Раздвоение» девушкинского стиля, структурная осложненность его «писательскою» речью соответствуют своеобразным литературным функциям «бедного человека».

В той мере, в какой формы речи возводятся непосредственно к образу Девушкина и не выходят за пределы возможностей его литературной характеристики, письма являются самораскрытием персонажа. По отношению же к «сказочнику» они понимаются как им созданная, но от его субъективной сферы отрешенная форма драматической объективации художественного образа. С этой точки зрения – словесная композиция писем представляет как бы непосредственное выражение литературной личности Девушкина; их субъективность целиком связана с его образом. Но сам образ Девушкина – это форма художественной «действительности», созданной сказочником. Будучи формой реалистической концентрации художественного мира, этот образ в то же время выражает отношение образа автора к образу той действительности, которая строится в рассказе Девушкина. Ведь в письмах Девушкина есть не только социальный субъект, литературный персонаж, как бы сам себя непосредственно раскрывающий, но и художественно вмещенный в его сознание мир лиц, вещей и движения. Этот мир не только описывается, изображается Девушкиным, но и комментируется им с социально-политической и философской точки зрения. Следовательно, художественная действительность писем Девушкина – выражение некоего обобщенного чиновничьего мира. Но и то и другое является раскрытием той «подноготной», которую «вырывает в земле» сказочник, следуя поэтике реализма. Как второй план построения, как «подводное течение», движется тематика произведения, заданная эпиграфом и сводимая к «образу сказочника».

Получается сложная структура субъективных отношений, которую необходимо стилистически распутать.

Характеристическими формами девушкинского образа прикрыты, но не всегда скрыты литературные отголоски «авторской» речи – в письмах Девушкина. Вот почему еще современники «Бедных людей» находили в этом романе та-



кие словесные отрезки, которые как бы выпадают из сфер выразительности, связанных с образом Девушкина. Так, Никитенко отметил изысканность некоторых фраз: “Он человек с репутацией, а я что? – *Просто не существую...*”<sup>90</sup>; “*Сапоги новые [...] с таким сладострастием надеваешь [...]*”. Ср.: “вызывают, вызывают эту актриску, *просто беснуются*”; “Я выбежал в *бешенстве каком-то неслыханном...*”; “как начнут они *состязаться*, да спорить об разных материях, так уж тут я просто пасую...”

Ср.: “Да нет же, маточка, не позволю, *вооружаюсь всеми силами против такого намерения...*”

Но чаще всего эти стилистические порывы обнаруживаются в морально-психологических и лирических комментариях Девушкина к повествованию. Так, переходя от романтического, “фигурного” строя писем к “натуральному” и вместе с тем перемещаясь из одной экспрессивной сферы в другую, Макар Девушкин не только изображает, описывает этот переход, но и обобщает его, как некий психологический закон человеческой природы, вскрывает его причины в общечеловеческой психике.

“[...] Сияние такое было на сердце [...] Уж потом только как осмотрелся, так все стало по-прежнему и серенько и темненько. Все те же чернильные пятна, все те же столы и бумага, да и я все такой же; так, каким был, совершенно таким же и остался, – так чего же тут было на Пегас-то ездить?.. Знать, это мне все с дуру так показалось”. И отсюда речь, вращавшаяся в кругу характеристических форм экспрессии “бедного человека”, как бы соскакивает с своей орбиты и приближается к авторскому языку: “А ведь случается же иногда заблудиться так человеку в собственных чувствах своих, да завести околесную. Это ни от чего иного происходит как от излишней глупой горячности сердца”<sup>91</sup>. Это – аналогии к лирическим отступлениям гоголевской повествовательной манеры в период “Шинели” и “Мертвых душ”.

Итак, Макар Девушкин не только организует в своих письмах-рассказах характер бедного человека, но и отражает в них лик сказочника, “образ автора”.

В образе Макара Девушкина – две *литературных* ипостаси: он – персонаж демократического, “натурального” романа, литературный символ “бедного человека” из среды городской, мелкочиновничьей буржуазии и вместе с тем он – сам писатель-реалист, обличитель социальных противоречий и экономических несоответствий современной ему общественной жизни.

Ведь по письмам Девушкина, как по его литературным произведениям, можно восстановить его поэтику. И такой подход к его писаниям правомерен. Девушкин сам неоднократно намекает на возможность отношения к нему, как “к пиите и сочинителю литературы”. Историко-литературный анализ приводит к определению манеры творчества Девушкина, как “натуральной”. Сближение с формами реалистического стиля могло произойти тем легче, что автор-реа-

<sup>90</sup> Ср.: “Я всегда делал так, *как будто бы меня и на свете не было*. Так что едва ли его превосходительство были известны о существовании моем...”

<sup>91</sup> Ср. такой же психологический комментарий к “гордости” Горшкова, после того как была восстановлена судом его “честь”: “Впрочем, различные бывают характеры. – Вот я, например, на таких радостях гордецом бы не выказался, ведь чего, родная моя, иногда и поклон лишний и унижение изъявляешь, *не от чего иного, как от припадка доброты душевной и от излишней мягкости сердца...* Но впрочем, не во мне тут и дело-то...”

Ср. там же: “Даже что дурно было, на что подчас и досадовал, *и то в воспоминаниях как-то очищается от дурного, и предстает воображению моему в привлекательном виде*”.

лист как бы спускался в среду своих героев, из их языковой системы черпая художественные краски для изображения, – Макар же Девушкин сюжетно скован пределами своей квартиры и своей канцелярии, т.е. своего мира. Приемы “натурального” обобщенно-реалистического описания лишь синтаксически и экспрессивно приспособлялись к образу Девушкина.

Вот характерные для натуральной школы приемы портретного изображения, слегка приправленные экспрессией девушкинского письма: *“И хозяйка-то наша, уж такая она право – она, знаете ли, такая маленькая, нечистая старушонка, целый день в туфлях, да в шлафроке ходит; и целый день все кричит на Терезу”*.

*“[...] какой-нибудь слесарный ученик в полосатом халате, испитой, чахлый, с ликом, выкупанном в копченом масле, с замком в руке”*.

В том же “натуральном” реалистическом плане изображает Девушкин движения, позы, мимическую “игру” своих героев и сопровождающие ее формы разговора:

*“Ну, так вот вошел мой Горшков, кланяется, слезинка у него как и всегда на ресницах гноится, шаркает ногами, а сам слова не может сказать”; «Вот точно так и сегодня, приник, присмирел, ежом сижусь, так что Ефим Акимович (такой задира, какого и на свете до него не было) сказал во всеулышание: “Что, дескать, вы, Макар Алексеевич, сидите сегодня таким у-у-у!” – да тут такую гримасу скорчил, что все, кто около него и меня ни были, так и покатались со смеху...»*

И образ “Ноева ковчега”, которым символизированы петербургские углы, подчеркивает юмористические тенденции творчества Девушкина: *“[...] длинный коридор, такой темный, и по правде немного нечистый. По правую руку глухая стена, а по левую все двери, да двери, точно нумера, все так в ряд стираются. Ну вот и нанимаются эти нумера, а в них по одной комнатке в каждом; живут в одной и по двое, и по трое. Порядку не спрашивайте – Ноев ковчег!”*

Этих иллюстраций достаточно, чтобы рассмотреть в образе Девушкина завуалированный экспрессией бедного человека лик писателя-реалиста.

Эта литературная “двуличность” или “двуликость” Девушкина определяет двойственное, колеблющееся отношение его к “образу автора” в “Бедных людях”. Как персонаж “натурального” мира, Девушкин – центр, “душа” изображаемой им действительности. В этом плане он помогает автору вскрыть основы “натуры”, ее “подноготную” – как бы изнутри ее самое описать городские “углы”, трущобы<sup>92</sup>. Девушкин выступает, как выразитель мелкочиновничьего мира и далее – вообще мира бедных людей, и этот мир через его речевое посредство как бы самораскрывается. Но мало того. Как “автор”, Девушкин эту обобщенно-символическую функцию своего образа сам же и подчеркивает, комментирует, объясняет. Так, в письме от 12-го июня, отстаивая свое гражданское достоинство, свою государственную необходимость и свою общечеловеческую сущность, право на “равенство” (“А скажу я вам, родная моя, что я хоть и темный человек, глупый человек, пожалуй, но сердце у меня такое же как и у другого кого”), он свои индивидуальные бытовые формы рассматривает социально-обобщенно, как формы профессионально-сословные, как формы “крысычиновника” (“Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да за кры-

<sup>92</sup> “Ну, в какую же я трущобу попал, Варвара Алексеевна, ну уж квартира”.

су-то эту держатся”). В других случаях, возвышаясь над этими бытовыми рамками “голи-чиновника”, он поднимает свой образ на социальные высоты “бедного человека” вообще. Макар Девушкин выступает от лица “бедных людей”, объективно, хотя и ссылаясь на свой личный опыт, характеризуя в социо-психологическом разрезе всю категорию “бедных людей”: “Бедные люди капризны, – это уж так от природы устроено. Я это и прежде чувствовал, а теперь еще больше почувствовал. Он, бедный-то человек, он взыскателен; он и на свет-то божий иначе смотрит, и на каждого прохожего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову, – дескать, не про него ли там что говорят? Что вот, дескать, что же он такой не казистый? [...] И ведомо каждому, Варенька, что бедный человек хуже ветошки и никакого ни от кого уважения получить не может, что уж там ни пиши! они-то, пачкуны-то эти, что уж там ни пиши! все будет в бедном человеке так, как было”. И далее – проблема бедного человека переносится в плоскость социально-экономических коллизий. Изображение унижений от бедности, представленное своеобразным “делегатом” от бедных людей – Девушкиным, естественно, сопровождается экспрессией негодования, облакаясь в форму социального и вместе “гумантического” протеста: “Вон Емеля говорил намеренно, что ему где-то подписку делали, так ему за каждый гривенник, в некотором роде, официальный осмотр делали. Они думали, что даром свои гривенники ему дают – ан нет; они заплатили за то, что им бедного человека показывали”.

Так сам Макар Девушкин ведет свой образ по пути идейных обобщений, в духе социальных, публицистических идей Белинского и В. Майкова.

Присматриваясь к общей манере описаний Девушкина, приходится признать, что этот прием *генерализирующего* воспроизведения действительности – существеннейший признак его реалистической литературной системы. Этот прием применяется Девушкиным не только при объяснениях собственной “личности”, но распространяется и на другие сюжетные формы, которые, таким образом, типизируются; Девушкин, являясь продолжателем гоголевской (эпохи “Шинели” и “Мертвых душ”) манеры повествования, вносит в нее очень существенные “поправки”, так как из сферы религиозно-мистической тематики человеческой души он “переводит” ее, эту манеру, в мир реальной действительности, художественно обоснованной на принципах утопического социализма. Поэтому, даже при общих с гоголевскими формами генерализации, человеческая сущность в изображении Девушкина получает совершенно иное семантическое определение.

Авторский облик, его идейная позиция в структуре “Бедных людей” отыскивается не столько в лексико-синтаксических формах речи, сколько в приемах приспособления к художественной характеристологии образа Девушкина таких публицистических средств выражения и таких идеологических концепций, которые созданы и привычно бытуют в сфере интеллигенции, а следовательно, мыслятся как непосредственно соотносящиеся не с личностью Девушкина, а с образом автора, с его поэтикой.

Такой подробный стилистический анализ одного литературного образа был необходим для того, чтобы показать речевую и стилистическую сложность, семантическую углубленность и конкретно-историческую оправданность образа персонажа в новой художественной системе реализма, разрабатывавшейся в русской литературе 40–50-х годов. Быть может, этот анализ хотя бы отчасти поможет увидеть новизну стилистического синтеза идеологических и речевых

элементов в структуре реалистического произведения. Впрочем, наши великие писатели не придерживались одной замкнутой системы реалистического изображения. Тургенев писал Л. Толстому (в письме от 3/15 января 1857 г.): “Системами дорожат только те, которым вся правда в руки не дается, которые хотят ее за хвост поймать; система – точно хвост правды – но правда как ящерица; оставит хвост в руке – а сама убежит, она знает, что у ней в скором времени другой вырастет”<sup>93</sup>.

\* \* \*

Реализм как метод художественного изображения действительности в истории русской литературы XIX в. не только развивается, но и расслаивается. При сохранении некоторых внутренних основ словесно-художественного воплощения и изображения реальной жизни, он вместе с тем порождает в русской литературе XIX в. целый ряд литературно-художественных систем, нередко в отдельных и притом очень важных частях и элементах своей структуры противопоставленных одна другой (ср., например, поэтику и стилистику Тургенева и поэтику и стилистику Достоевского; поэтику и стилистику Салтыкова-Щедрина и поэтику и стилистику Льва Толстого и т.д.). Исследование взаимодействия, борьбы и смены форм и типов реализма, их соотношений с другими методами и системами художественного изображения в истории русской литературы XIX в. и первой половины XX в. – одна из центральных проблем русской филологической науки.

---

<sup>93</sup> Толстой и Тургенев. Переписка. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1928. С. 31.

# О ЯЗЫКЕ ТОЛСТОГО

(50–60-е годы)

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

Словесное искусство Льва Толстого своими языковыми корнями глубоко уходит в русскую книжную литературно-художественную культуру XVIII – первой половины XIX в. и в питавшие ее подпочвенные русские крестьянские и литературные западноевропейские (особенно французские и английские) соки. Язык Толстого на протяжении более полувека переживает сложную эволюцию. Происходят не только функциональные перемещения внутри системы основных социально-языковых категорий, из которых образуется стиль Толстого, но в разные периоды толстовского творчества резко меняются и самая структура тех стилевых пластов, состав тех речевых стихий, на которых покоится словесная композиция литературного произведения в стиле Толстого. Иссякают, отмирают или отсекаются отдельные стилистические категории и формы, преимущественно те, которые примыкали к старой литературно-книжной языковой традиции (русской и французской), и, наоборот, интенсивно развиваются, углубляются и разрабатываются новые (иногда не менее архаистические в своих семантических истоках) формы стиля, в первую очередь те, которые ориентируются на разговорную речь и просторечие, на крестьянский язык и стили устной народной словесности, на живое ораторское слово. Вследствие этого язык Толстого – при всей его враждебности и чуждости господствовавшим стилям буржуазно-книжной речи, например, газетно-публицистическим, научно-техническим и официально-деловым – периодически менял свои позиции в общем контексте русской литературы и русского литературного языка второй половины XIX и начала XX в.

В языке Л. Толстого с самого начала чрезвычайно рельефно обнаружилась острая и оригинальная смесь архаических и архаистических форм выражения с новаторскими приемами и революционными экспериментами в сфере литературного воспроизведения живого речевого опыта. Вместе с тем в языке Л. Толстого очень скоро дало себя знать резкое столкновение (как раньше у Гоголя в “Мертвых душах”) двух тенденций литературного изображения: одной – разоблачительной или разрушительной, направленной против тех стилей, которые были признаны Л. Толстым фальшивыми, искусственными, “неправдивыми”, и другой – конструктивно-творческой, основанной (в принципе) на четырех речевых устоях: 1) на литературных стилях русского языка пушкинской традиции – как художественных, так и деловых, – с их западноевропейской (преимущественно французской) подпочвой, но с отдалением и даже с отрывом их от официальной церковно-книжной традиции; 2) на разговорном языке дворянской интеллигенции и на его профессиональных и поместно-областных диалектах и жаргонах; 3) на народной, преимущественно крестьянской, речи и 4) на системе литературно-языковых приемов изображения и драматизации, выработанных в школах Пушкина, Гоголя, Лермонтова и их продолжателей, но с осложнением их стилистическими “веяниями” XVIII в. и новыми приемами психологического анализа и выражения душевной жизни.

Со стилистической точки зрения, правы были те критики, которые считали произведения Л. Толстого 50-х годов подготовительными “этюдами” к роману “Война и мир”. Не подлежит сомнению, что те индивидуальные, чисто толстовские, живые стилистические тенденции, которые обозначились за 50–60-е годы, получили наиболее полное и яркое выражение в языке этого романа. Однако тут наметились и совершенно оригинальные, новые языковые приемы и стилистические категории, отчасти обусловленные стилем воспроизводимой исторической эпохи, отчасти порожденные отношением Л. Толстого к современной ему литературно-языковой практике 60-х годов и, во всяком случае, органически связанные со славянофильской, архаистической и антибуржуазной идеологией Толстого того времени.

Легко указать многочисленные языковые и стилистические параллели, совпадения между предшествующими сочинениями Л. Толстого и “Войной и миром”. Пока достаточно ограничиться демонстрацией лишь разрозненных отдельных иллюстраций, в которых сходство доходит до “самоповторения”.

## 1

Основные стилистические приемы изображения чувств в поэтике Л. Толстого определились рано. Легко, например, в этом направлении найти поразительную языковую общность между “Детством, отрочеством и юностью” и “Войной и миром”, хотя в “Войне и мире” сильнее выражен уклон к драматизации. В “Детстве” горе бабушки, узнавшей о смерти дочери, описывается так: «Она сидела, по обыкновению, на своем кресле [...] Губы ее начали медленно улыбаться, и она заговорила трогательным, нежным голосом: “Поди сюда, мой дружок, подойди, мой ангел”. Я думал, что она обращается ко мне, и подошел ближе, но она смотрела не на меня. “Ах, коли бы ты знала, душа моя, как я мучилась и как теперь рада, что ты приехала ...” Я понял, что она воображала видеть татапа, и остановился. “А мне сказали, что тебя нет, – продолжала она нахмурившись. – Вот вздор! Разве ты можешь умереть прежде меня?” И она захохотала страшным истерическим хохотом [...] Через неделю бабушка могла плакать, и ей стало лучше».

Ср. изображение безумия старой графини Ростовой после получения вести о гибели Пети и сцену между Наташей и матерью:

“[...] Наташа открыла глаза. Графиня сидела на кровати и тихо говорила.

– Как я рада, что ты приехал. Ты устал, хочешь чаю? – Наташа подошла к ней. – Ты похорошел и возмужал, – продолжала графиня, взяв дочь за руку.

– Маменька, что вы говорите!..

– Наташа, его нет, нет больше! – И, обняв дочь, в первый раз графиня начала плакать” (XII, 176–177)<sup>1</sup>.

Еще пример из той же семантической сферы. В “Войне и мире”:

<sup>1</sup> Ср. также в “личных автобиографических заметках” Л. Толстого изображение горести бабки Пелагеи Николаевны по поводу смерти сына. – Бирюков П. Биография Л.Н. Толстого. 3-е изд., испр. и доп. М.; Л., 1923. Т. 1. С. 37. Роман “Война и мир” цитируется по “Полному собранию сочинений Л.Н. Толстого (Юбилейному)”. В 90 т. М.; Л., 1930–1933. Т. 9–12. Другие сочинения Толстого – по “Полному собранию художественных произведений”. В 12 т. М.; Л., 1928.

«Она (Наташа. – В.В.) находилась в состоянии воспоминания. Соня прошла в буфет с рюмкой через залу. Наташа взглянула на нее, на щель в буфетной двери и ей показалось, что она вспоминает то, что из буфетной двери в щель падал свет и что Соня прошла с рюмкой. “Да и это было точь в точь так же”, подумала Наташа [...]

“Ну вот точно так же она вздрогнула, точно так же подошла и робко улыбнулась тогда, когда это уж было”, подумала Наташа [...]» (X, 274).

Ср. ту же психологическую тему и однородные формы ее стилистического воплощения в “Юности”: “И вдруг я испытал странное чувство: мне вспомнилось, что именно все, что было теперь со мною, – повторение того, что было уже со мною один раз: что и тогда точно так же шел маленький дождик и заходило солнце за березами, и я смотрел на н е е, и она читала, и я магнетизировал ее, и она оглянулась, и даже я вспомнил, что это ее раз прежде было” (гл. XXV – “Я ознакомливаюсь”).

Показательны и такие параллели в изображении состояния влюбленности:

Валахина [...] смотрела на меня молча, как будто говоря: “Ежели ты теперь встанешь, раскланяешься и уедешь, то сделаешь очень хорошо, мой милый”, – но со мной случилось странное обстоятельство [...] я чувствовал себя не в состоянии пошевелиться ни одним членом естественно [...] Я предчувствовал, что со всем этим я не управлюсь и поэтому *не мог встать, и действительно не мог встать*. Валахина, верно, удивлялась, глядя на мое красное, как сукно, лицо и совершенную неподвижность [...] (“Юность”, гл. XVIII – “Валахины”).

Пьер засиделся в этот вечер так поздно, что княжна Марья и Наташа переглядывались между собою, очевидно ожидая, скоро ли он уйдет. Пьер видел это и *не мог уйти*. Ему становилось тяжело, неловко, но он все сидел, потому, что *не мог* подняться и уйти (“Война и мир”, XII, 226).

Таким образом, языковые и стилистические краски при изображении семейных картин “Войны и мира” брались Л. Толстым с той же палитры и с теми же художественными приемами, которые были уже испытаны во время работы над “Детством, отрочеством и юностью” и (как будет ясно из дальнейшего) над “Семейным счастьем”. Однако обострение и экспрессивное напряжение драматической речи, широкое развитие форм семейного, “домашнего” диалога, углубленный строй “внутреннего монолога” и разнообразные, впервые в формах литературно-художественного стиля развернутые вариации внутренней речи свидетельствуют об открывшихся Толстому новых горизонтах в области стиля семейного романа.

## 2

В военных рассказах и очерках Л. Толстого в 50-е годы с достаточною определенностью выступил своеобразный толстовский стиль воспроизведения батальных сцен и образов военной среды, а также обозначился социально-языковой состав этого стиля, характер примеси к его литературно-повествовательному сплаву элементов из разных военных диалектов и из сферы официально-делового и военно-научного языка. В “Войне и мире” происходили обогащение и осложнение этих военных зарисовок. Вот несколько примеров:

В РАССКАЗЕ  
“РУБКА ЛЕСА”

[...] капитан Тросенко, был старый кавказец в полном значении этого слова, т.е. человек, для которого рота, которою он командовал, сделалась семейством [...] все же, что было Кавказ, разделялось на две половины: нашу и не нашу; первую он любил, вторую ненавидел всеми силами своей души [...]

Ср., впрочем, в речи князя Андрея: “Весь мир разделен для меня на две половины: одна – она, и там все счастье, надежда, свет; другая половина – все, где ее нет, там все уныние и темнота ...” (X, 221).

Ср. в “Анне Карениной”: “Для него (Левина. – В.В.) все девушки в мире разделяются на два сорта: один сорт – это все девушки в мире, кроме ее, и эти девушки имеют все человеческие слабости, и девушки очень обыкновенные; другой сорт – она одна, не имеющая никаких слабостей и превыше всего человеческого” (VII, 34).

В РАССКАЗЕ  
“СЕВАСТОПОЛЬ В ДЕКАБРЕ”

У матроса вырвана часть груди. В первые минуты на забрызганном грязью лице его видны один испуг и какое-то *притворное* преждевременное выражение страдания [...]

Ср. также в “Войне и мире” сцену наказания уличенного в воровстве солдата: “[...] фронт взвода гренадер, перед которыми лежал обнаженный человек. Двое солдат держали его, а двое взмахивали гибкие прутья и мерно, ударяли по обнаженной спине. Наказываемый неестественно кричал [...] И все слышались гибкие удары и *отчаянный, но притворный крик*” (IX, 212).

В РАССКАЗЕ  
“СЕВАСТОПОЛЬ В АВГУСТЕ”

Севастопольское войско, как море в зыбливую мрачную ночь, сливаясь, разливаясь и тревожно трепеща всей своей массой, колыхаясь у бухты по мосту и на Северной, медленно двигалось в непроницаемой темноте прочь от места, на котором столько оно оставило храбрых братьев, – от места, всего облитого кровью [...]

В “ВОЙНЕ И МИРЕ” –  
В АСПЕКТЕ СОЗНАНИЯ  
НИКОЛАЯ РОСТОВА

Полк был тоже дом, и дом неизменно милый и дорогой, как и дом родительский [...] Тут в полку все было ясно и просто. Весь мир был разделен на два неровные отдела. Один – наш Павлоградский полк, и другой – все остальное. И до этого остального не было никакого дела (X, 124).

В “ВОЙНЕ И МИРЕ”

Раненые сползались по два, по три вместе, и слышались неприятные, иногда *притворные*, как казалось Ростову, их крики и стоны (IX, 348).

В “ВОЙНЕ И МИРЕ”

В темноте как будто текла невидимая, мрачная река, [...] гудя шопотом, говором и звуками копыт и колес [...] и вся движущаяся масса стала напирать сама на себя [...] Теперь уже не текла, как прежде, во мраке невидимая река, а будто после бури укладывалось и трепетало мрачное море (IX, 237)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ср. также некоторые сопоставления: Полнер Т.И. “Война и мир” Л.Н. Толстого // “Война и мир”. Сборник / Под ред. В.П. Обнинского и Т.И. Полнера. М., 1912; Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Л., 1928. Кн. 1. С. 239; *Он же*. Молодой Толстой. Пг.; Берлин, 1922. С. 135, примеч.; Шкловский В. Материал и стиль в романе Л. Толстого “Война и мир”. М., 1928. С. 101–102 и др.



Можно сказать, что не только манера изображения “войны” и круг военных образов “Войны и мира” предчувствуются в военных повестях и рассказах Толстого из эпохи 50-х годов, но и самый язык военного повествования и военных диалогов предопределяется ими. Однако в “Войне и мире” пределы этой сферы речи необычайно расширены хронологически, т.е. исторически, как в социально-диалектологическом, так и стилистическом направлениях. Военный язык “Войны и мира” всасывает в себя и отчасти растворяет разнородные стили военно-мемуарной литературы. Язык военного повествования, язык “беллетристических реляций” и военно-патриотических фельетонов смешивается и сливается с историческим и научно-публицистическим стилями. Правда, уже в 50-х годах проступил наружу и третий поток толстовского творчества, так широко разлившийся в период “Войны и мира”, – поток, соединявший литературную деятельность Толстого с проблематикой исторических стилей в эпоху самоопределения дворянской культуры, в эпоху Карамзина, Пушкина и Погодина. Он относится к области приемов исторической стилизации.

## 3

Уже в первых исторических опытах Л. Толстого (например, в повести “Два гусара”)<sup>3</sup> обнаружилась своеобразная полемическая и ироническая соотнесенность толстовского исторического стиля со стилем текущей современности. Понятно, что повествовательно-исторический стиль “Войны и мира” должен был расширить свои языковые рамки посредством включения в себя речевых форм исторических источников, мемуаров, исторических документов, посредством монтировки разнообразного исторического материала. В нем так или иначе, глухо и сквозь живой гул современности, должно было звучать “эхо” голосов изображаемой эпохи. Однако уклон к публицистической речи, уже подготовленный иронической патетикой “Люцерна” и языком педагогических статей Л. Толстого, все увеличивается в процессе работы писателя над “историей-романом” и создает целую систему призм, обточенных в атмосфере идейной борьбы 60-х годов и преломляющих язык самого автора в духе славянофильского “антиисторизма”. Публицистический стиль Л. Толстого, тесно связанный, как и другие публицистические стили той эпохи, с языком науки и философии, был враждебен господствовавшим формам публицистической речи разных групп интеллигенции 60-х годов. “Нигилистический” жаргон, научно-публицистический язык “новых людей” осмеяны Толстым еще в комедии “Зараженное семейство”.

Таким образом, исторический стиль Л. Толстого в “Войне и мире” контрастно развивается в двух противоположных направлениях – *назад*, в сторону стилей дворянской речевой культуры начала XIX в., и полемически – *вперед*, как бы наперерез господствующим стилям публицистики 60-х годов.

В творчестве Толстого предшествующей эпохи открылась и одна далекая цель этого бокового, “проселочного” движения толстовской идеологии, направленной как против публицистического языка разночинной интеллигенции, так и против антинационального европеизма петербургской аристократии. Этой целью было сближение с простотой и правдой “народного” и прежде всего крестьянско-

<sup>3</sup> Ср. замечания Б.М. Эйхенбаума о связи “Двух гусаров” с “Декабристами” и “Войной и миром” (“Лев Толстой”. Кн. 2. С. 190–191).

го мировоззрения и языка. Однако славянофильское преклонение пред “простым народом” в 60-е годы еще не ведет к опрощению авторского языка Толстого, к ассимиляции литературного стиля его с семантикой крестьянской речи.

## 4

Вопрос о семантике, об идеологических и мифологических основах крестьянской речи и о стилях ее литературного воспроизведения был одним из наиболее острых вопросов литературы 50–60-х годов. Н.А. Добролюбов в рецензии на “Повести и рассказы” С.Т. Славутинского (Современник. 1860. № 2) так характеризовал господствующую манеру изображения крестьян в дворянской литературе 50-х годов: «Житейская сторона обыкновенно пренебрегалась тогда повествователями, а бралось, без дальних справок, сердце человеческое [...] Обыкновенно герои и героини простонародных рассказов сгорали от пламенной любви, мучились сомнениями, разочаровывались – совершенно так же, как “Тамарин” г. Авдеева или “Русский черкес” г. Дружинина. Разница вся состояла в том, что вместо: “я тебя страстно люблю; в это мгновение я рад отдать за тебя жизнь мою”, они говорили: “я тебя страх как люблю; я таперича за тебя жисть готов отдать”. А в прочем, все обстояло, как следует быть в благовоспитанном обществе: у г. Писемского одна Марфуша даже в монастырь ушла от любви, не хуже Лизы “Дворянского гнезда” [...]». “[...] Приторное любезничанье с народом и насильная идеализация происходили у прежних писателей часто и не от пренебрежения к народу, а просто от незнания или непонимания его. Внешняя обстановка быта, формальные, обрядовые проявления нравов, обороты языка доступны были этим писателям и многим давались довольно легко. Но внутренний смысл и строй всей крестьянской жизни, особый склад мысли простолюдина, особенности его мирозерцания оставались для них по большей части закрытыми”. Напротив, новая система литературных стилей крестьянской речи, по мнению Добролюбова, должна быть реалистична не по фонетико-морфологической внешности, а по своей семантике, по своей внутренней, смысловой сущности: “Нужно не только знать, но глубоко и сильно самому перечувствовать, пережить эту жизнь, нужно быть кровно связанным с этими людьми, нужно самому некоторое время смотреть их глазами, думать их головой, желать их волей; надо войти в их кожу и в их душу [...]”. “И во всяком случае, если уж выбирать между искусством и действительностью, то пусть лучше будут неудовлетворяющие эстетическим теориям, но верные смыслу действительности рассказы, нежели безукоризненные для отвлеченного искусства, но искажающие жизнь и ее истинное значение”.

Как бы в ответ на этот призыв революционной интеллигенции явились “Поддиповцы” Решетникова, народные рассказы Н. Успенского и Гл. Успенского с их народным языком. Этот реалистический, иногда даже граничащий с натурализмом метод воспроизведения крестьянской речи был враждебен дворянской манере изображения “простого народа”.

Не подлежит сомнению, что крестьянская речь (речь дворни) в “Детстве, отрочестве и юности” Л. Толстого еще очень далека от реализма. Особенно густ унифицирующий сентиментальный грим на языке Натальи Савишны. Ср., например, ее рассказ о последних минутах татап “[...] боль подступила ей под самое сердце; по глазам видно было, что ужасно мучилась бедняжка; упала на подушки, схватилась зубами за простыню; а слезы-то, мой батюшка, так и текут”

Однако в последующих рассказах и повестях Толстого этой эпохи крестьянский язык облекается в яркие характеристические формы изобразительного реализма. В 50-е годы Л. Толстой движется в этом направлении противоречивым и извилистым путем между окрашенным натурализмом методами фотографирования крестьянской речи (ср. в “Трех смертях”, в “Метели”, отчасти в “Утре помещика”) и глубоко реалистическими приемами ее литературного воссоздания (ср. крестьянский язык в рассказе “Тихон и Маланья” и крестьянский сказ “Идиллии”).

Крестьянская речь, однако, в толстовском стиле того времени не подымается до уровня литературной речи, и стиль писателя, со своей стороны, еще не “опрощается” путем приспособления к лексико-синтаксическим формам крестьянского языка, как в детских и народных рассказах Толстого 80-х годов.

Роман Толстого “Война и мир” в этот семантический круг толстовского языка характерологически и идеологически (через образ Платона Каратаева и его отношение к нему образа Пьера) вносит новое слово. Состав крестьянской речи здесь осложняется. Фольклорная народно-поэтическая струя в ней расширяется. Но функции крестьянского языка в общей языковой системе Л. Толстого еще не изменяются существенно. Правда, можно говорить о “[...] поклонении Каратаеву [...] в стиле, слишком похожем на славянофильский стиль подобного поклонения в 40-х и 60-х годах”<sup>4</sup>. Но авторский литературно-дворянский язык с его галлицизмами еще противостоит системе крестьянской речи: он еще не вступил в процесс народнической демократизации, в процесс “опрощения”. Характерно, что в 70-х годах у Толстого окончательно созрело убеждение в том, что его русский язык “далеко не хорош и не полон”. Поиски “более красивого и русского языка”<sup>5</sup> привели к “народному” языку. В это время Толстой, по сообщению С.А. Толстой, “[...] поставил целью своей [...] изучать язык в народе. Он беседовал с богомольцами, странниками, проезжими и все записывал в книжечку народные слова, пословицы, мысли и выражения”<sup>6</sup>. Крепнет толстовский тезис: “Совершенно простым и понятным языком ничего дурного нельзя будет написать”<sup>7</sup>.

## 5

Итак, язык романа “Война и мир”, осуществляющий не только синтез, но и дальнейшее развитие стилистических тенденций толстовского творчества 50-х – начала 60-х годов, образует сложную систему взаимодействия и смешения литературного повествовательного стиля со сферами военного и официально-делового языков (в их диалектическом разнообразии) и со сферой научно-философской и журнально-публицистической речи. В этот сложный авторский сплав не только внедряется с разных сторон язык исторических документов, памятников воспроизводимой эпохи, но и примешивается пестрая и разнородная масса речевых характеристик персонажей.

<sup>4</sup> Леонтьев К. О романах гр. Л.Н. Толстого, М., 1911. С. 149.

<sup>5</sup> Ср. статью Толстого “О народном образовании”.

<sup>6</sup> Дневники С.А. Толстой. 1860–1891. М., 1928. С. 42–43.

<sup>7</sup> Письма Л.Н. Толстого. М., 1911. С. 105–107.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

Роман Толстого “Война и мир” двуязычен: в нем русский язык сталкивается и смешивается с французским. Это двуязычие свойственно не только стилю документов эпохи и системам диалогической речи, но и самому авторскому повествованию. Толстой видел в этом двуязычии симптом стилистической достоверности исторического романа, залог его соответствия стилю изображаемого времени и воспроизводимой среды: “Занимаясь эпохой начала нынешнего века, изображая лица русские известного общества, и Наполеона, и французов, имевших такое прямое участие в жизни того времени, я невольно увлекся формой выражения того французского склада мысли больше, чем это было нужно. И потому, не отрицая того, что положенные мною тени, вероятно, неверны и грубы, я желал бы только, чтобы те, которым покажется очень смешно, как Наполеон говорит то по-русски, то по-французски, знали бы, что это им кажется только оттого, что они, как человек, смотрящий на портрет, видят не лицо со светом и тенями, а черное пятно под носом”<sup>8</sup>. Вообще говоря, французский язык в романе действительно накладывает “тени” в отношении к русскому языку, как к “свету”. Поэтому необходимо изучить и описать принципы этого соотношения и смешения двух языков. Но так как основным языковым фоном романа является русский повествовательный, научно-описательный и философско-публицистический стиль автора, то на нем, прежде всего, и следует сосредоточить внимание. Конечно, статистическое описание, каталог социально-языковых категорий, из которых складывается авторская речь “Войны и мира”, не может дать полного представления о целостной системе повествовательного стиля в историческом романе. Дело в том, что язык автора в “Войне и мире” не однороден и не однопланен. Он включает в себя элементы “чужой речи” – формы стиля эпохи и изображаемых персонажей. Он образует многослойную структуру разных стилистических планов, колеблющихся между двумя сферами – стилями современного автору литературного языка 60-х годов и речевыми стилями начала XIX в. Таким способом создается частичная иллюзия воскрешения стиля, “духа” эпохи, внушается ощущение “историчности” повествования. Однако и до изучения разных субъектно-экспрессивных вариаций языка повествования, до анализа его смешения с формами чужой, “непрямой” речи можно учесть основной лексико-синтаксический фонд авторской речи в “Войне и мире”.

## 1

На фоне общелитературных форм русского языка 50–60-х годов повествовательный язык Толстого выделяется своей яркой стародворянской, русско-французской окраской. В авторской речи романа “Война и мир” чрезвычайно рельефно выступают те черты дворянских русско-французских стилей, которые были так характерны для системы русского литературного языка первой половины XIX в. (вернее, первой его трети). Лексика, фразеология и синтаксис толстовского языка, чуждаясь буржуазных неологизмов последующей эпохи, носят резкий отпечаток светско-разговорной и литературно-деловой речи европеизированного стародворянского круга. Конечно, тут осуществлено пестрое и

<sup>8</sup> Толстой Л.Н. Несколько слов по поводу книги “Война и мир” // Русский архив. М., 1868. № 3. Стлб. 517.

сложное смешение стилей светско-бытового языка дворянской среды (например, языка писем, записок, дневников, деловых сообщений и т.п.) с литературно-художественными стилями пушкинской и послепушкинской эпохи. Свободный от книжных вульгаризмов и от семантически преобразованных церковнославянизмов буржуазных стилей язык Толстого пестрит галлицизмами. И в этом отношении он старомоден, так как даже такие “европейцы”, как Тургенев, уже освободили свой повествовательный стиль от стародворянских “европеизмов” конца XVIII – первой трети XIX в. В “Войне и мире” это обилие и пестрота галлицизмов соответствовали стилю изображаемой эпохи.

В сущности, оттенок литературного архаизма был непосредственно присущ русско-французскому стилю дворянской речи в 50–60-х годах. Ср., например, речь Вареньки Нехлюдовой (в “Юности”): “[...] т е т е н ь к а в невинности души находится в адмирации перед ним и не имеет довольно такту, чтобы скрывать от него эту адмирацию” (гл. XL. – “Дружба с Нехлюдовыми”).

Вот разнообразные примеры лексико-фразеологических и семантических галлицизмов в повествовательном языке “Войны и мира”: “Быть энтузиасткой сделалось ее *общественным положением*” (position social IX, 5); “[...] Ростов делал эти *соображения*” (IX, 350); “замок с парком, окруженный *водами впадения Энса в Дунай*” (IX, 166); “Он ненавидел ее и навсегда *был разорван с нею*” (X, 23); “[...] тузы, *дававшие мнение* в клубе” (X, 14); “Казалось, что в этот вечер из каких-то слов, сказанных Борисом о прусском войске, Элен вдруг *открыла необходимость видеть его*” (X, 91); “*Вся фигура Сперанского имела особенный тип [...]*” (X, 164); “[...] он *имел репутацию ума и большой начитанности [...] своим отпущением крестьян на волю сделал уже себе репутацию либерала*” (X, 162); “Сперанский [...] *сделал сильное впечатление на князя Андрея*” (X, 167); “*Вера находилась в самодовольном увлечении разговора [...]*” (X, 215); “*Жюли [...] находилась во всем разгаре светских удовольствий*” (X, 299); “[...] *наступил последний шанс замужества [...]*” (X, 299); “[...] *в той самой позе, которую он взял перед зеркалом, став перед Долоховым, он взял стакан вина*” (X, 353); “[...] он рад был на некоторое время освободиться от *развлечения, которое производила в нем мысль о Курагине*” (XI, 39); “*Люди этой партии имели в своих суждениях и качество и недостаток искренности*” (XI, 42); “*Жюли [...] делала прощальный вечер*” (XI, 175); “[...] *все, как это бывает, когда человек сам хорошо расположен, все ладилось и спорилось*” (XII, 16) и мн. др.<sup>9</sup>

Ср. примеры однородной фразеологии в ранних произведениях Л. Толстого – в “Юности”: “Я был в *расположении духа пофилософствовать*” (гл. XXIX – “Отношения между нами и девочками”); “Я [...] *сделал себе уже ясное понятие о их взаимных отношениях*” (гл. XL – “Дружба с Нехлюдовыми”); в повести “Семейное счастье”: “говорил *тронутым голосом, которому старался дать шуточный тон*”, и т.п.

Принцип субъектно-экспрессивного варьирования повествовательной речи, прием сближения и смешения ее с языком персонажей, еще больше приближает язык “Войны и мира” к атмосфере русско-французской речевой культуры первой половины XIX в. Например: “Жених с невестой, не поминая более о деревьях, *обсыпавших их мраком и меланхолией*, делали планы о будущем уст-

<sup>9</sup> Ср. редакционные поправки: “*Он в любви к теории ненавидел всякую практику*” (изд. 1868 и 1886 гг.), в изд. 1873 г. исправлено: “*из любви*” (XI, 412); в изд. 1869 и 1886 гг.: “*Пьер думал невозможным ступить на них*” (XII, 153), в изд. 1873 г.: “*думал, что невозможно*” (XII, 372) и т.п.

ройстве блестящего дома в Петербурге, делали визиты и приготавливали все для блестящей свадьбы” (X, 314); “у Анны Павловны 26-го августа, в самый день Бородинского сражения, был вечер, *цветком которого* должно было быть чтение письма преосвященного [...]” (XII, 3); “И отделившись от *молодого человека, не умеющего жить*, она (А.П. Шерер. – В.В.) возвратилась к своим занятиям хозяйки дома” (IX, 12) и т.п.

Сферы повествовательного стиля и “внутренних монологов” персонажей в “Войне и мире” настолько сближены, что фразы и образы могут свободно перемещаться из сознания героев в авторское повествование или, наоборот, переходить из авторского рассказа в речь персонажей. Например: “Москва с Поклонной горы расстилалась просторно с своею рекой, своими садами и церквами, и, казалось, жила своею жизнью, *трепеща как звездами своими куполами в лучах солнца*” (XI, 323).

И тот же образ, приспособляясь к фразе Наполеона: “Une ville occupée par l’ennemi ressemble à une fille qui a perdu son honneur”, переходит во внутренний монолог императора: “[...] *вот она лежит у моих ног, играя и дрожа золотыми куполами и крестами в лучах солнца*” (XI, 324).

Таким образом, осуществляется стилистический контакт между языком автора и языком персонажей из высшего круга; выражается единство и общность культурной традиции и вместе с тем воссоздается стиль эпохи. Ср., например, характер галлицизмов в дневнике Марьи Болконской: “Он был в *капризе и упрямстве*” (XII, 286); “[...] *наказывать, не давая сладости*, – только развивает жадность” (XII, 287) и др.

Еще ярче отражения этого русско-французского стиля в подстрочных авторских переводах, например, французских писем Жюли Курагиной к Марье Болконской: “*рассеяния, которые меня окружают!*” (les distractions qui m’entourent); “эта война лишила меня *одного из отношений самых близких моему сердцу*” (cette guerre m’a privée d’une relation des plus chères à mon cœur – IX, 109–110); или ответных писем Марьи Болконской: “книгу [...] которая *делает столько шума у вас*” (qui fait si grande fureur chez vous; IX, 114); “*дают им характер преувеличения*” (leur donnent un caractère d’exagération – IX, 114) и т.д.

Ср. также в русском письме Марьи Болконской: “[...] она *оставила нам, и в особенности князю Андрею, самое чистое сожаление и воспоминание [...]*” (X, 231).

Ср. в “Утре помещика”: “*сделать счастье своих крестьян*”; “легче *сделать собственное счастье*, чем счастье других”, и т.п. Ср. в речи князя Андрея Болконского: “Я прошу вас через год *сделать мое счастье*” (X, 226).

Понятно, что сюда тесно примыкают и галлицизмы диалогической речи, свойственной персонажам высшего дворянского круга. (Эта общность языковой традиции еще ярче подчеркивает русско-французские элементы в повествовательном стиле “Войны и мира”.) Например, в речи Анны Павловны Шерер: “[...] он исполнит свое призвание *задавить гидру революции*, которая теперь еще ужаснее в лице этого убийцы и злодея” (IX, 5); в речи князя Василия: “[...] императрица *принимает живой интерес* во всем этом деле” (X, 84) и др.; в речи Марьи Болконской: “[...] ее *положение теперь не розовое*” (IX, 128); “я *сделаю счастье* бедной Amélie” (IX, 281) и т.п.; князя Андрея: “[...] всякий придворный считает себя обязанным *достоинно нести свое положение*” (X, 166); в речи Наташи: “[...] а ты не поверишь, *какое особенное чувство я к тебе имею* после разлуки [...]” (XII, 293); в речи графини Ростовской: “[...] *видеть его таким близким*

с тобой может повредить тебе в глазах других молодых людей [...]” (X, 192); Николая Ростова: “[...] ежели бы князь Андрей Николаевич не был бы жив, то, как полковой командир, в газетах это сейчас было бы объявлено” (XII, 27); в речи Пьера: “[...] революция уже сделала свое время [...]” (IX, 380) и т.п.

В самых подстрочных авторских переводах французского текста не редки фразеологические и синтаксические галлицизмы (иногда преднамеренные). Например: “[...] Генуя и Лукка стали не больше, как (ne sont plus que) поместьями фамилии Бонапарте” (IX, 3); “продолжает свои вторжения” (continue ses envahissements – IX, 361); “он сделает свой въезд завтра” (il fera son entrée demain – XI, 368, – слова капитана Рамбаля); “я из хороших источников знаю” (je sais de bonne source – XII, 5) и т.п.<sup>10</sup>

Однако не подлежит сомнению, что в русских диалогах персонажей из высшего общества Толстой сознательно усиливает французский колорит речи, обнажая прием калькирования французских фраз. В некоторых случаях автор даже комментирует такие кальки. Например, в речи Пьера: “Вы негодяй и мерзавец, и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия разможжить вам голову вот этим, – говорил Пьер, – выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски” (X, 364).

Не надо думать, что “искусственным” здесь называется слово *воздерживать*, как казалось, например, В. Шкловскому<sup>11</sup>. Толстой подчеркивает искусственность всей калькированной, буквально переведенной с французского фразы: “и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия разможжить [...] голову”. Архаизм же *воздерживать* в этом смысле употреблялся Л. Толстым от автора, т.е. в повествовательном стиле: “Он (Друбецкой. – В.В.) говорил: “ваше сиятельство”, видимо, не столько для того, чтобы польстить своему собеседнику, сколько для того, чтобы *воздержать его от фамильярности*” (текст “Русского вестника”, IX, 409).

Этот же прием нарочитого калькирования французской семантической системы еще обнаженнее применяется в “Анне Карениной” для создания впечатления французского разговора. Например: Алексей *сделал нам ложный прыжок*”, – сказала она (Бетси. – В.В.) по-французски” (VII, 255); “Я не могу быть *католичнее папы*, – сказала она. – Стремов и Лиза Меркалова – это сливки сливок общества” (VII, 256); “Положим, я *забросила свой чепец через мельницу*, но другие поднятые воротники будут вас бить холодом, пока вы не женились” (VIII, 83) и мн. др.

Художественное использование различий между двумя национальными типами языкового мышления в “Войне и мире” тонкими семантическими нитями

<sup>10</sup> В авторском переводе французских фраз галлицизмы лишь постепенно смягчались и выправлялись. Например: “Вена находит основания предлагаемого договора до такой степени *вне возможного*” (изд. 1868 г.) – tellement hors d’atteinte (X, 383); потом исправлено: “до того невозможными”. “Надо, чтобы ты знал, что это женщина” (изд. 1868 г.) – il faut que vous sachiez que c’est une femme (X, 390); исправлено: “Знай, что это женщина”. “[...] я объясняю Пьеру твою *интимность с этим молодым человеком*” (vorte intimité avec ce jeune homme); исправлено: “твою *близость к этому молодому человеку*” (X, 390). “Я ожидал не менее того, как найти вас, Государь, у ворот Москвы” (изд. 1868 и 1873 гг.) – je ne m’attendais pas à moins qu’a vous trouver aux portes de Moscou; в изд. 1886 г.: “Я ожидал найти вас, Государь, *по крайней мере*, у ворот Москвы” (XI, 440). “Графиня, *милосердие всякому греху!*” (изд. 1869 г.) – Comtesse, à tout péché miséricorde; исправлено в изд. 1886 г.: “На всякий грех есть прощение” (XI, 456) и т.п.

<sup>11</sup> Шкловский В. *Материал и стиль в романе Л. Толстого “Война и мир”*. С. 217.

связано с приемами воспроизведения стиля эпохи и его общественно-политических колебаний во время войны с французами. Еще Пушкин писал в “Рославлеве”: “Гонители французского языка и Кузнецкого моста взяли в обществах решительный верх, и гостиные наполнились патриотами [...] Все закаялись говорить по-французски [...]”.

Искусственный славянофильский патриотизм высшего общества в эпоху “нашествия французов” в романе Толстого символизируется переходом “большого света” от французского языка к употреблению ломаного русско-французского языка. Л. Толстой с поразительным искусством использовал с целью литературно-исторического воспроизведения культурного стиля эпохи прием нарочитого калькирования французской семантики, фразеологии и синтаксиса.

Характерен стиль “патриотических” писем Жюли Курагиной-Друбецкой. Например, таким инфантильно-искаженным “русским” (т.е. механически отражающим французский строй) языком она изливала свою ненависть к французам: “[...] я имею ненависть ко всем французам, равно и к языку их, который я не могу слышать говорить [...]”. Ср. также: “[...] все восторжены через энтузиазм к нашему обожаемому императору”; “[...] мы, несчастные вдовы живых мужей [...] делаем разговоры” и т.п. (XI, 104).

Ту же самую картину представляет и устная речь Жюли Друбецкой: “Вы никому не делаете милости” (XI, 175); “Что за удовольствие быть так saustique?” (XI, 175). Любопытно, что выражение “удовольствие быть” комментируется как галлицизм:

«Другой штраф за галлицизм, – сказал русский писатель, бывший в гостинной. – “Удовольствие быть” – не по-русски» (XI, 175). На это последовала реплика Жюли: “[...] за галлицизмы не отвечают [...] у меня нет ни денег, ни времени, как у князя Голицына, взять учителя и учиться по-русски”.

Л. Толстой тонко изображает в Жюли комическую борьбу между привычкой думать и говорить по-французски и внушенной себе патриотической необходимостью заменять все эти французские слова, образы и обороты соответствующими русскими словами.

“Quand on... Нет, нет, – обратилась она к ополченцу, – не поймаете. Когда говорят про солнце – видят его лучи, – сказала хозяйка, любезно улыбаясь Пьеру” (XI, 175).

Ср.: “–Вы знаете, что я в самом деле думаю, что она un petit peu amoureuse du jeune homme.

– Штраф! Штраф! Штраф!

– Но как же это по-русски сказать?” (XI, 178).

Таким образом, даже в пределах этой языковой традиции Толстой создает сложную стилистическую перспективу, уходящую в глубь истории, к концу XVIII – началу XIX в. Возникают разнообразные стилистические вариации русско-французских дворянских стилей, воплощенные в образах разных представителей дворянской среды начала XIX в. И между их речью и языком автора образуется извилистая, подвижная качественная и хронологическая грань. Ср. авторское употребление бытовых архаизмов, воспроизводящих обстановку начала XIX в.: “[...] шумя своею белою бальной робой, убранною плющем и мохом [...]” (IX, 14); “[...] старик сидел [...] в пудроманте” (IX, 120); “[...] писались брульоны [...]” (IX, 287). Любопытны также авторские комментарии к языку изображаемого общества: “Анна Павловна кашляла несколько дней, у нее был



г р и п п, как она говорила (г р и п п был тогда новое слово, употреблявшееся только редкими)” (IX, 3)<sup>12</sup>.

В языке Толстого 50–70-х годов встречается также длинный ряд синтаксических пережитков русского литературного языка конца XVIII – начала XIX в. с его галлицизмами.

1) Таково, например, обособленное употребление деепричастий независимо от общности субъекта действия с главной синтагмой. Например, в “Войне и мире”: “Нынче, увидав ее мельком, она ему показалась еще лучше” (X, 8); “Отъехав с версту, навстречу Ростовской охоте из тумана показалось еще пять всадников с собаками” (X, 246) и др. Любопытны поправки в тексте изд. 1873 г.: “Когда Пьер вошел в калитку, его обдало жаром”, вместо: “Пройдя в калитку, Пьера обдало жаром” (в изд. 1869 и 1886 гг.; XI, 476); “Когда он покончил дела, было уже поздно”, вместо: “Покончив дела, было уже поздно” (в изд. 1869 и 1886 гг.; XII, 349).

Ср. в “Анне Карениной”: “Взглянув в эти глаза, каждому казалось, что он узнал ее всю [...]” (VII, 259); в письме Анны Карениной: “Зная вашу дружбу к нему, вы поймете меня” (VIII, 70). В ранних произведениях Толстого – в рассказе “Рубка леса”: “Перейдя не глубокий, но чрезвычайно быстрый ручей, нас остановили [...]”; в “Юности”: “Она пробыла там не долго, но, выходя оттуда, у нее плечи подергивались от всхлипываний” (гл. VI – “Исповедь”) и др.

2) К той же сфере русско-французского синтаксиса литературной речи XVIII – первой половины XIX в. относится скрещение причастных (или прилагательно-обособленных) и союзно-относительных конструкций. Например, у Пушкина: “Всегдашние занятия Троекурова состояли [...] в продолжительных пирах и в проказах, ежедневно притом изобретаемых и жертвою коих бывал обыкновенно какой-нибудь новый знакомец” (“Дубровский”); “Пугачев стрелял по крепости, особенно по Спасскому монастырю, занимающему ее правый угол и коего ветхие стены едва держались” (“История Пугачева”) и др.

В “Войне и мире” можно без особенного труда отыскать такие конструкции: “Подольский полк, стоявший перед лесом и большая часть которого находилась в лесу за дровами [...]” (IX, 486); “Люди этой партии, большею частью не военные и к которой принадлежал Аракчеев, думали и говорили, что говорят обыкновенно люди, не имеющие убеждений, но желающие казаться за таковых” (XI, 41).

3) Характерна также в языке “Войны и мира” синтаксическая взаимообусловленность, гибридизация, относительных и изъяснительных предложений. Например: “Ростов [...] имел счастливый вид ученика, вызванного перед большою публикой к экзамену, в котором он уверен, что отличится” (IX, 174); “[...] пойдет ли он по старой, прежней дороге, или по той новой [...] на которой он твердо верил, что найдет возрождение к новой жизни [...]” (X, 84). Ср.: “К которым вы предполагаете, что я принадлежу? – спокойно [...] проговорил князь Андрей” (IX, 295) и т.п.

4) Влияние французского синтаксиса сказывается и в своеобразном, более самостоятельном, лишенном разночленного синтаксического отношения употреблении причастий. С точки зрения норм русского литературного синтаксиса такие явления пришлось бы рассматривать как анаколуфы. Например, в “Вой-

<sup>12</sup> Ср. в письме П. Киреевского к Н.М. Языкову от 10 января 1833 г.: “В Москве теперь царствует болезнь, известная под именем грипа или гриба” // Известия Академии наук. 1935. № 1. С. 31.

не и мире”: “Необычайно странно было *Балашеву* после близости к высшей власти и могуществу, после разговора три часа тому назад с государем и вообще привыкшему по своей службе к почестям, видеть тут, на русской земле, это враждебное, а главное непочтительное отношение к себе грубой силы” (XI, 16).

5) Широкое пользование такими обособленными синтагмами, в которых ослаблена синтаксическая зависимость от господствующих групп слов, вообще свойственно синтаксису Толстого. И в этом также сказывается связь его с французским языком. Например: “Наташе, видимо, понравились эти, *вне обычных условий жизни*, отношения с новыми людьми” (XI, 303); “Борьба великодушия между матерью и дочерью, окончившаяся тем, что мать, жертвуя собой, предложила свою дочь в жены своему любовнику, еще и теперь, *хотя уже давно прошедшее воспоминание*, волновала капитана” (XI, 372)<sup>13</sup>.

6) Кроме того, в приемах организации синтаксических групп у Толстого бросается в глаза своеобразие употребления предлогов, обусловленное французским влиянием.

Например: “Барклай [...] делается еще осторожнее для решительных действий” (XI, 102); Петя “[...] во время своего пребывания в Москве исключительно держался общества Наташи, с *которою* всегда имел особенную, почти влюбленную, братскую нежность” (XI, 299); “Анна Михайловна [...] говорила о достоинствах своего сына и о блестящей карьере, *на которой* он находился” (X, 188); “[...] в обоих случаях русские *были* в превосходных силах [...]” (XII, 166) и мн. др.

7) Влиянием французского языка, по-видимому, объясняется и пристрастие Толстого к конструкции с предлогами *с* (avec) и *в* (dans, en), нередко образующим обособленные, полусамостоятельные синтагмы. В сущности, почти каждое обозначение лица, предмета или действия в языке Толстого сопровождается пояснительными описаниями (“дополнениями”) при посредстве предлогов *с* и *в*. Например: “Генералы проходили *с видом желания избавиться* от утруждающих почестей” (IX, 153); “Ростов [...] чувствовал себя веселым, смелым, решительным, *с той* упругостью движений, уверенностью в свое счастье и *в том расположении духа*, в котором все кажется легко, весело и возможно” (IX, 342); “Под самыми образами на первом месте сидел с Георгием на шее, с бледным, болезненным лицом и с своим высоким лбом, сливающимся с голой головой, Барклай-де-Толли” (XI, 274) и т.п.

“[...] каждый полк *в своей безмолвности и неподвижности* казался безжизненным телом” (IX, 297); “[...] Пьер *в сосредоточенности и рассеянности своего настроения* не узнал Ростова [...]” (X, 22); “[...] графиня в белом, атласном халате, шитом серебром, и *в простых волосах* [...]” (X, 30) и др. Ср. также: “[...] невольно вспыхнув *от удовольствия в удаче* этого ответа” (XI, 30).

Любопытны примерами колебания между конструкциями с предлогом *с* и без него. Например: “И он шамкающим ртом и масляными глазами, глядя куда-то вдаль, рассказал всю свою историю [...]” (XI, 374). Ср. в изданиях 1868 и 1886 гг.: “Она взглянула [...] уверенным, привычным взглядом, *с которым* смотрят на знакомое место портрета” (XI, 409). Не редко также включение в син-

<sup>13</sup> Ср. явный синтаксический галлицизм в очерке “Севастополь в августе 1855 года”: “[...] весьма хорошенькая девушка, лет двадцати, с бледным и нежным белокурым личиком, как-то особенно мило-беспомощно смотревшим из-под белого чепчика, *руки в карманах передничка*, шла потупившись [...]”.

тагму с предлогом с другой синтагмы того же строения: “M-Ile Georges с оголенными, с ямочками, толстыми руками [...]” (X, 338).

Все эти иллюстрации наглядно характеризуют связь языка романа “Война и мир” с русско-французскими стилями литературной речи первой половины XIX в. В этих стилях традиционно растворились элементы различных диалектов – областных, простонародных, охотничьего, игрецкого. Игречкий жаргон окрашивает речь некоторых персонажей “Войны и мира” (Денисова, Долохова). Однако в авторской речи он не играет никакой роли.

## 2

В стародворянском языке французская струя легко уживалась с фамильярно-бытовым русским просторечием и областной стихией устной речи.

И в повествовательном стиле Толстого уже в первых его повестях и рассказах всплывает на поверхность областная, поместно-дворянская и деревенская крестьянская лексика. В языке Л. Толстого эти диалектизмы носят отпечаток южнорусского говора. Например, в “Метеле” (1856): “показываются *камола*, облитые водой”; в “Утре помещика”: “на *застрехе* густо нависла черная, гниющая солома”; “около двери рубленого, крытого свежей соломой *мшеника*” и т.п.; в рассказе “Три смерти”: “птицы *гомозились*”; в повести “Семейное счастье”: “бабы с граблями на плечах и *свяслами* на кушаках”; “*опыхающее* от мороза *жневье*”; в “Казаках”: “мальчишки и девчонки играли в лапту, *зажигая* мяч высоко в ясное небо”; в рассказе “Севастополь в декабре”: “размахивая руками и *осклизаясь* под гору”; в “Детстве, отрочестве и юности”: “кузов кареты с *важами* и чемоданами” (“Отрочество”, гл. II – “Гроза”). Ср. в рассказе “Три смерти”: “коляска с своими седоками, чемоданами и *важами*”; “С обеих сторон мягкой дороги, по которой мерно покачивался фаэтон, резко зеленела сочная *уклочившаяся* рожь, уж кое-где начинавшая *выбивать в трубку*” (“Юность”, гл. XXII – “Задушевный разговор с моим другом”). Ср. в “Войне и мире”: “уже *зелень уклочилась*” (X, 243). Ср. во II т. “Мертвых душ” Гоголя: “У мужиков давно уже колосилась рожь, высыпался овес, кустилось просо, а у него едва начал только *итти* хлеб в трубку” и т.п.

Язык “Войны и мира” включает в строй повествования большое количество таких поместно-областных выражений. Например: “гумны, *зеленя*” (X, 152); “[...] вся стая, свалившись, погнала по отвершку по направлению к *зеленям* [...]” (X, 255); “с [...] вечера стало *замолаживать* [...]” (X, 243); “тихое движенье сверху вниз спускающихся микроскопических капель *мги* или тумана” (X, 243); “*отъемное* место” (X, 244); “[...] тронулся через гумно в поле, ведущее к отрядненскому *заказу*” (X, 246); “[...] напряженным и беспокойным взглядом окидывал Ростов опушку лесов с двумя редкими дубами над осиновым *подседом* [...]” (X, 251). Ср. в “Анне Карениной”: “Утренняя роса еще оставалась внизу на густом *подседе травы* [...]” (VII, 208); “[...] сама собою стремглав понеслась его добрая лошадь под гору, перескакивая через водомоины в *поперечь* волку” (X, 252); “[...] он [...] *ошмурыгивал* цветки полыни [...]” (XI, 250); “[...] и гудели ночные крики народа в кабаке [...] на *перекоске*, на улице [...]” (XI, 378); “Некоторые строили домики из *калмыжек* пашни” (XI, 249); “[...] у него уже стояли *одошня*” (XII, 256); “[...] с запахом полыни и *горчавки* в волосах [...]” (XII, 256) и др.

Противопоставление деревенского, областного и городского языка подчеркивает автором в “Анне Карениной”, в диалоге между Облонским и Левиным:

«– Ах, эти мне сельские хозяева! – шутливо сказал Степан Аркадьевич. – Этот ваш тон презрения к нашему брату, городским! [...] Поверь, что я все расчел [...] и лес очень выгодно продан [...] Ведь это не *обидной* лес, – сказал Степан Аркадьевич, желая словом – *о б и д н о й* – совсем убедить Левина в несправедливости его сомнений, – а дровяной больше [...]

Левин презрительно улыбнулся. – “Знаю, – подумал он, – эту манеру не одного его, но и всех городских жителей, которые, побывав раза два в десять лет в деревне и заметив два-три слова деревенские, употребляют их кстати и некстати, твердо уверенные, что они все уже знают [...]”» (VII, 143–144).

К числу особенностей простонародного стиля, отражающих влияние крестьянской речи, должны быть отнесены:

1) Частное употребление форм несовершенного-многократного вида вроде: *угащивать* (“Граф Илья Андреич сидел напротив Багратиона [...] и *угащивал* князя [...]” – X, 19; “Лицо, которым как новинкой *угащивала* в этот вечер Анна Павловна своих гостей, был Борис Друбецкой [...]” – X, 86); *танцовывать* (“Иногда *танцовывали* даже *pas de châte* лучшие ученицы [...]” – X, 48); *дельывать* (“Денисов [...] быстро стал ходить по комнате, не глядя на Ростова, чтоб он *дельывал* в минуту душевного волнения” – X, 127) и др.

2) Формы моментального, однократного вида на *онуть* – *ануть*: “*целконуть*” (IX, 7); “*толконув* лошадь” (IX, 154) и т.п. Ср. в языке Николая Ростова: “Ох, как я *рубану* его” (IX, 228).

К той же струе крестьянского и поместно-областного языка примыкают и такие союзы, как *покуда*: “Со всех сторон, назади и впереди, *покуда* хватал слух, слышались звуки колес [...]” (IX, 200).

## 3

Промежуточный стилистический слой, своеобразную цементирующую массу между русско-французскими элементами литературного языка и провинциальной, областной лексикой образуют повседневная разговорная речь и национально-бытовое просторечие. Это просторечие в языке Толстого (так же, как в языке Дружинина, Тургенева, Гончарова) не имеет заметной примеси буржуазных нововведений (вроде *ухажер*, *назойливый*, *подоплека*, *унастить* и т.п.).

Повествовательный стиль “Войны и мира” густо насыщен элементами разговорного языка и просторечия<sup>14</sup>. Например: “За холодной ключевой, кричит: девица, стой!” играл дядюшка, *сделал* опять ловкий *перебор*, *оторвал* и *шевельнул* плечами” (X, 266); “Доктора для Наташи были полезны тем, что они целовали и *терли б о б о*” (XI, 67, – из детского языка); “[...] дубина народной войны [...] *гвоздила* французов до тех пор, пока не погибло все *нашествие*” (XII, 120–121); “[...] как бессознательно собаки *загрызают забеглую* бешеную собаку” (XII, 123); “Слышны были явственно их не-русские крики на *выдиравшихся* в гору лошадей [...]” (XII, 130); “[...] Кутузов с огромною свитой *недовольных* им, *шушукующих* за ним генералов [...]” (XII, 186); “[...] он был в детской и дер-

<sup>14</sup> Ср. просторечно-разговорные элементы в ранних произведениях Толстого – в повести “Два гузара”: “Походка у нее была широкая с *развальцем* – *точкой*, как говорится”; в повести “Люцерн (Из записок князя Нехлюдова)”: “Толпа *загоготала* от радостного смеха”; в рассказе “Севастополь в декабре”: “*перебываются*, едят, курят трубки [...]”.

жал на своей огромной, правой ладони проснувшегося, грудного сына и *тетёш-кал* его” (XII, 272) и т.п.

Преимущественно с помощью этих повседневно-бытовых разговоров и просторечно-языковых средств, подкрепленных приемом постоянных повторений, Л. Толстой создает тот стиль реалистической “грубой преизбыточности”, который таким противникам послепушкинской реалистической школы, как К. Леонтьев, казался полным “какофонии и какопсихии”, “извороченным туда и сюда”, “шишками”, “колючками” и “ямами натурализма”<sup>15</sup>.

## 4

В ряду тех профессиональных диалектов, которые были неразрывно связаны с поместно-областной стихией речи, едва ли не первое место занимал охотничий диалект. Гоголь в “Мертвых душах” свободно вводит его в сферу повествовательного стиля (ср. “Записные книжки” Гоголя). С.Т. Аксаков расширяет его литературные функции, укрепляя жанр охотничьих очерков. Тургенев, применяя охотничий язык, следует уже установившейся литературной традиции.

Охотничий диалект заметно окрашивал повествование об охоте (гл. VI и VII) уже в “Детстве” Л. Толстого (*выжлятник, отрыскавать, разомкнуть, сомкнуть гончих, прикормка, второчить смычки, порскавать, вывести в голос, застучать* и др.<sup>16</sup>). В “Казаках” широко использована лексика областного охотничьего диалекта (ср. *кобылка, посидеть* – караулить зверя; *пружок* – силки для фазанов; *лопнуть* – выстрелить и т.п.).

В романе “Война и мир” охотничий диалект играет существенную роль в описании усадебно-дворянского быта. Повесть об охоте Ростовых насыщена лексикой и фразеологией охотничьего диалекта. Например: “Русак уже до половины *затерся* (перелинял)” (X, 243); “[...] собака [...] подняв *правило* (хвост), стала тереться о ноги Николая” (X, 244); “[...] *подали* [...] голос по лисе [...]” (X, 255); “*Перевела* значило то, что волчица, про которую они оба знали, перешла с детьми [...]” (X, 244); “Доезжачие уже не *порскали*, а *улюлюкали* [...]” (X, 249); “[...] *пролез* (пробежал) волк” (X, 250); “волк [...] мотнув *поленом* (хвостом), скрылся в опушку” (X, 250); “[...] *прибылые* (молодые) и *матерые* (старые) волки [...]” (X, 251); “[...] бросился на волка и схватил его за *гачи* (ляжки задних ног)” (X, 252); “Собаки стали *снеть* к ней” (X, 255) и др.

В диалоге: “Ну, племянничек, на матерого становишься, – сказал дядюшка: – чур не *гладить* (протравить)” (X, 247); “Как намердись из Заварзинских бурьянов *помкнули* лису” (X, 249); “На выводок *натекли* [...], – прошептал он” (X, 249); “Не надо, *соструним*” (X, 254); “Ругай, *на пазанку!*” (X, 260); “Она *вымахалась, три угонки дала одна*” (X, 260).

Любопытно художественное использование семантических отличий охотничьего диалекта от общеразговорного языка.

<sup>15</sup> К. Леонтьев, например, писал: «Когда Пьер “тетёшкает” (непрерменно т е т ё ш к а е т. Почему же не просто “н я н ь ч и т”?) на большой руке своей (эти руки!!) того же ребенка, и ребенок вдруг м а р а е т ему руки – это ничуть не нужно [...] Это грязь для грязи [...] натурализм сам для себя» (“О романах гр. Л.Н. Толстого”. С. 103).

<sup>16</sup> Ср. статью: *Пахомов Н.* Охотничий язык Л.Н. Толстого и его комментаторы (Литературная газета. 1935. 15 октября).

«– Николенька, какая прелестная собака, Трунила! он узнал меня, – сказала Наташа про свою любимую гончую собаку.

“Трунила, во-первых, не собака, а *выжлец*”, подумал Николай и строго взглянул на сестру, стараясь ей дать почувствовать то расстояние, которое должно было их разделять в эту минуту» (X, 247).

Так же в “Анне Карениной”:

«“То-го, *пустобрех*”, думал он (князь Щербацкий. – В.В.), применяя в мыслях это название из охотничьего словаря к знаменитому доктору и слушая его болтовню о признаках болезни дочери” (VII, 102). Ср. в “Войне и мире” описание атаки, с точки зрения Николая Ростова, в терминах и образах охотничьего диалекта.

## 5

К областным диалектам примыкает также диалект пчеловодов. Специальный пчеловодческий диалект тесно связан с крестьянским языком. В этой обстановке он был использован Л. Толстым еще в “Утре помещика” (1856) – при описании посещения Нехлюдовым пчельника Дутлова<sup>17</sup>.

В “Войне и мире” пчеловодческий язык становится источником образов и метафор, материалом для риторических аналогий и сравнений. Например: “трутневое население армии” (XI, 44): “Какой бы ни поднимался вопрос, а уж рой трутней этих, не отрубив еще над прежнюю темой, перелетал на новую и своим жужжанием заглушал и затемнял искренние, спорящие голоса” (XI, 44; ср. XII, 3).

Пчеловодческая терминология широко применяется для сравнения оставленной жителями Москвы с “домирающим обезматочившим ульем”<sup>18</sup>. “Из летка не пахнет [...]”; “Пчеловод открывает нижнюю *колодезню* [...] Вместо прежних висевших до *уза* (нижнего дна) черных, усмиренных трудом плетей сочных пчел, *державших за ноги друг друга и с непрерывным шопотом труда тянувших вощину*, – сонные, ссохшиеся пчелы в разные стороны бредут рассеянно по дну и стенкам улья” (XI, 328) и т.д.

Любопытно, что большая часть развернутых аналогий, сравнений и метафорических параллелизмов в стиле “Войны и мира” основана на образах и семантике поместно-областных диалектов.

<sup>17</sup> “А вот я читал в книжке, – начал Нехлюдов, отмахиваясь от пчелы [...] – что коли вощина прямо стоит, по жердочкам, то пчела раньше роится. Для этого делают такие ульи из досок [...] с перекладин [...]”

– Оно, точно, батюшка Митрий Миколаич, – сказал старик с отеческим покровительством, глядя на барина, – точно в книжке пишут. Да может, это так дурно писано, что вот, мол, он делает, как мы пишем, а мы посмеемся потом. И это бывает! Как можно пчелу учить, куда ей вощину крепить? Она сама по колодке норовит, другой раз поперек, а то прямо. Вот извольте посмотреть, – прибавил он, оттыкая одну из ближайших колодок и заглядывая в отверстие, покрытое шумящей и ползающей пчелой по кривым вощинам: – вот эта молодая; она, видать, в голове у ней матка сидит, а вощину она и прямо и вбок ведет, как ей по колодке лучше [...] вот нынче она с калошкой идет [...]”. Ср. описание посещения пчельника в “Анне Карениной” и пчеловодческие образы и метафоры в “Воскресении”.

<sup>18</sup> Ср. применение того же пчелиного образа к описанию опустения Москвы в басне Крылова “Ворона и курица”, однако без всякой профессиональной окраски:

Тогда все жители, и малый, и большой,  
Часа не тратя, собралися,  
И вон из стен Московских поднялися,  
Как из улья пчелиный рой.

## 6

В тот же круг поместно-областных диалектов входит и коннозаводческий жаргон. Б.М. Эйхенбаум отметил, что в 40–50-е годы, наряду со старым охотничьим диалектом, уже давно проникшим в литературу, «начал широко развиваться и входить в быт особый, “иппологический” жаргон (так сильно окрасивший пьесу М. Стаховича)»<sup>19</sup>. В языке Л. Толстого этот жаргон имеет в основном поместно-областную окраску (до “Анны Карениной” и обработки “Холстомера”).

Таковы в “Детстве, отрочестве и юности” отголоски “ездового”, коннозаводческого диалекта, слагавшегося на крестьянской областной основе: “[...] лошадка [...] шла легкою, игривой *ходой* [...]” (гл. VII – “Охота”); в “Казаках”: “Оленин *охлепью*, на красивом, невысохшем, глянцеви́то-мокро́м, темносером коне, *подъехал* к воротам”<sup>20</sup>; “Он с удовольствием чувствовал, как, поджимая зад, *попрашивая поводи́я* и содрогаясь каждым мускулом, красивый конь [...] отбивал шаг по засохшей глине двора”; в “Набеге”: “добрые черноморки дружно натягивали *уносы*”<sup>21</sup>.

“Иппологический” жаргон обнаруживается и в составе повествовательного языка “Войны и мира”: “*подъездок*” (IX, 157); “[...] офицером, выпустившим *во весь мах* свою кровную лошадь” (IX, 343); “Коренной стойко поколыхивался под дугой, не думая *сбивать* и обещая еще и еще *наддать*, когда понадобится” (X, 281) и т.п. Но в “Войне и мире” этот диалект соприкасается и смешивается с кавалерийским диалектом военного языка.

## 7

К этой цепи, составленной из стилистических форм литературного “аристократического” языка и из серии областных диалектов, в творчестве Толстого присоединяется еще широкая система профессиональных диалектов, игравших громадную роль в обиходе дворянского быта, – система диалектов военного языка.

Л. Толстой еще в 50-е годы определился как оригинальный военный писатель. Насыщенность языка Л. Толстого элементами военно-профессиональной речи отмечалась в критике 50–60-х годов. Защитник “пушкинского начала”, пурист Дружинин упрекал Толстого: “[...] вы сильно безграмотны, иногда безграмотностью нововводителя и сильного поэта, переделывающего язык на свой лад и навсегда, иногда безграмотностью офицера, пишущего к товарищу и сидящего в каком-нибудь блиндаже”<sup>22</sup>. О языке “Войны и мира” писалось: “Читая военные сцены романа, постоянно кажется, что ограниченный, но речистый унтер-офицер рассказывает о своих впечатлениях в глухой и наивной деревне”<sup>23</sup>.

Военный язык входит в словесную композицию “Войны и мира” в своих разных профессионально-диалектических вариациях. Тут и отражения языка воен-

<sup>19</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой. М.; Л., 1931. Кн. 2. С. 164.

<sup>20</sup> Ср.: *Даль В.И.* Толковый словарь. 2-е изд. Т. 2. С. 800. “*Охлабь* – нар. вост. – айдаком, верхом без седла, на голой лошади или на одном потнике”.

<sup>21</sup> “*Унос* – в упряжи четверней вынос, построжки передней пары” (Там же. Т. 4. С. 542).

<sup>22</sup> Цит. по: Л. Толстой. Памятники творчества и жизни / Под ред. В.И. Срезневского. М., 1920. Т. 2. С. 24.

<sup>23</sup> *Зелинский В.* Русская критическая литература о произведениях Л.Н. Толстого. 3-е изд. М., 1905. Т. 3. С. 207.

ной науки и разных практических диалектов военного ремесла, и образы стиля официальных реляций, и фразеология разговорных стилей военной среды. Например, в ранних военных рассказах Толстого: “[...] граната была *распудрена, дослана*, и Антонов, прильнув к *станине* и приставив к *затыльнику* свои два толстые пальца, уже *командовал хобот вправо и влево*” (“Рубка леса”).

В “Войне и мире”: “законы *облического движения, обхода*” и т.п. (XI, 41); “*фланговый марш*” (XII, 67); “Сзади орудий стояли *передки*, еще сзади *коновязь* и костры артиллеристов” (IX, 214); “[...] безумно оставить незанятою *командующую местностью высоту* [...]” (XI, 200); “*отогнуть наше левое крыло*” (XI, 187) и т.д.

Военный язык служит и для воссоздания стиля эпохи, для воспроизведения официальных отчетов и газетных сообщений, современных изображаемым событиям. Например: “В газетах, из которых впервые узнал старый князь об Аустерлицком поражении, было написано, как и всегда, весьма кратко и неопределенно, о том, что русские после блестящих *баталий* должны были *отретироваться и ретираду произвели в совершенном порядке*. Старый князь понял из этого официального известия, что наши были разбиты” (X, 32).

Любопытно, что в подстрочном переводе немецких военных документов (диспозиций) сохраняется военно-канцелярский стиль эпохи. Например: “[...] выгодно нам атаковать сие последнее неприятельское крыло, особливо если мы займем деревни [...]” (IX, 317) и др.

Военная терминология реляции иногда иронически переводится на обычный бытовой язык: «Французы, *не атакуя с фронта*, обошли наш *левый фланг* справа, и ударили (как пишут в реляциях) на Подольский полк [...] “*Ударили*” значило то, что французы, подойдя к лесу, выстрелили в опушку, на которой виднелись дроворубы, три русские солдата» (IX, 486).

Военный язык в его письменном выражении и его книжных стилях находился под сильным влиянием официально-делового языка с его канцелярскими оборотами. Понятно, что эта струя делового языка с ее архаическими особенностями должна была обнаружиться и в языке “Войны и мира”, тем более, что с официально-деловым языком Толстой встречался в тех исторических сочинениях и военных книгах, которые служили ему источниками для исторического романа.

## 8

Стародворянский деловой язык, включая в себя формы канцелярской лексики, фразеологии, синтаксических конструкций, в то же время корректировал их стилистическими нормами общелитературной речи и носил заметную печать той же русско-французской языковой культуры. Военный деловой стиль зависел от этих традиций “светского” делового языка, и больше в сфере лексики и фразеологии, чем в сфере синтаксиса, где композиционные нормы общеканцелярской стилистики с ее развернутыми периодами были очень устойчивы.

На связь языка “Войны и мира” с архаическим строем канцелярских, официально-деловых стилей глухо указывала современная критика. “Сын отечества” (1870, № 3) писал: “[...] что за язык в последнем романе г. Толстого? Речь его, там, где идет рассказ от лица самого автора, сплетается часто из нагроможденных одно на другое предложений в такие безобразные периоды, с таким частым повторением одних и тех же слов, что напоминает невольню средневе-



ковую латынь или писание наших старых приказных. Неужели после стройной и изящной речи Пушкина и Лермонтова можно опять воротиться к языку докарамзинского периода?”. В этой тираде заслуживает внимания глухое указание на связь языка Толстого с архаически-канцелярским, официально-деловым стилем. Деловой стиль, с его архаизмами, но без специфических оттенков чиновничьего диалекта, рельефно выделяется, например, уже в рассказе Толстого “Рубка леса” (1853–1855) – при классификации преобладающих типов солдат: “ко всем превратностям судьбы, *могущим постигнуть его*”, и т.п.

В “Войне и мире” встречаем такие обороты: “В числе бесчисленных подразделений, которые можно сделать в явлениях жизни, *можно подразделить их все на такие, в которых преобладает содержание, другие – в которых преобладает форма. К числу таковых в противоположность [...] можно отнести [...]*” (XI, 126). Уклон к официально-деловому стилю особенно заметен в связи с употреблением военного языка. Например: “В письме этом князь Андрей представлял отцу неудобства его положения вблизи от театра войны, *на самой линии движения войск [...]*” (XI, 105).

Вот разнообразные примеры наиболее ярких лексических и фразеологических канцеляризмов в языке “Войны и мира”: “Его приезд не имел никакого отношения *до ее страданий и облегчения их*” (X, 40); “Князь Андрей [...] старался вникнуть в характер управления армией, лиц и партий, участвовавших в оном [...]” (XI, 39); “Кроме этих, *поименованных* лиц, русских и иностранцев [...] было еще много лиц второстепенных [...]” (XI, 40); “[...] люди, не имеющие убеждений, но *желающие казаться за таковых*” (XI, 41); “[...] он надеялся увидеть *долженствующего* пройти назад государя” (XI, 88); “[...] *вопреки опасений* княжны Марьи [...]” (XI, 134); “[...] договорить ей то, что она *имела сказать [...]*” (XI, 141); “[...] толки [...] об *имеющем через семь лет воцариться* Петре Феодоровиче (XI, 142); “Генерал этот [...] *осуждает по всем пунктам* будущее поле сражения [...]” (XI, 103) и т.п.

Даже такие канцелярские архаизмы, как оборот с творительным падежом при глагольных формах *есть* и *суть*, встречаются в авторской речи: “В исторических событиях (где *предметом наблюдения суть действия* людей) [...]” (XII, 66); “*Одним из самых осозательных и выгодных отступлений от так называемых правил войны есть действие* разрозненных людей против людей жмущихся в кучу” (XII, 121) и т.д.<sup>24</sup>

Вместе с тем в языке “Войны и мира” широко представлены формы отвлеченных имен существительных на *ние*, по типу деловых стилей XVIII – начала XIX в. Например: “[...] помогая в деле *принимания и занимания* разговором гостей” (IX, 43); “[...] Петру мало было *сочувствования* кучера” (X, 153); “Все люди этой партии ловили рубли, кресты, чины, и в этом *ловлении* следили только за направлением флюгера царской милости [...]” (XI, 44); “[...] ухаживал за Анной Павловной по *случаю желанной назначения* опециателем женского учебного заведения” (XI, 128) и т.п. Ср. образования официально-архаического типа: “[...] в *воздаянии* ему (Багратиону. – В.В.) таких почестей лучше всего показывалось *нерасположение и неодобрение* Кутузову” (X, 15).

<sup>24</sup> Любопытно, что в ранних изданиях “Войны и мира” были более широко распространены архаические для 60-х годов конструкции типа: *быть представлему* (XI, 403); *быть веселу* (XI, 415) и т.п.; архаические формы: *осьмнадцать* (XI, 406); *таковой* (XI, 411, 418, 452); *противуположность, противостоять, противуречить* и т.п.; *гошпиталь* и др.

Не подлежит сомнению, что примесь этого старомодного делового стиля в языке “Войны и мира” также приближает авторскую речь Толстого к языку изображаемой эпохи. Однако и в этом направлении крайние пределы археологических отражений стиля эпохи резко отличаются от авторской речи и не просачиваются в нее.

“Метафизический”, т.е. публицистический и научно-деловой, стиль, конца XVIII – начала XIX в., со свойственным той эпохе официально-канцелярским и церковно-славянским колоритом, находит яркое выражение в речи франкомасонского ратора при вступлении Пьера в братство свободных каменщиков. Достаточно привести несколько наиболее наглядных лексико-фразеологических примеров: “[...] главнейшая цель и *купно* основание” (X, 76); “*приуготовлен*”, “*приуготовлять*” (X, 77); “[...] *учинять их способными к восприятию оного*” (X, 77); “[...] не словами *токмо*, но иными средствами, которые на истинного искателя мудрости и добродетели действуют, может быть, сильнее, нежели словесные *токмо*, объяснения”; “*сия храмина*”; “качества, подобные *изображаемой*” (вещи. – В.В.) (X, 78) и т.п. – и указать на некоторые синтаксические обороты: “[...] предание потомству некоего важного таинства [...] от самых древнейших веков и даже от первого человека до нас дошедшего, *от которого таинства*, может быть, зависит судьба рода человеческого” (X, 76); ср. глагол на конце предложения: “[...] если долговременным и прилежным очищением самого себя *не приуготовлен* [...]” (X, 77) и т.п. Ср. в речи великого мастера: “Но соблюди, любезный брат, да не украшают перчатки сии рук нечистых” (X, 82).

Еще более архаические черты канцелярского стиля той эпохи обнаруживаются в языке письма Кутузова к старому князю Болконскому: “Себя и вас надеждой льщу, что сын ваш жив, ибо в противном случае в числе найденных на поле сражения офицеров, о коих список мне подан через парламентаров, и он бы поименован был” (X, 32).

Любопытна также смесь официально-канцелярской струи архаического типа с просторечием и с элементами великосветского стиля в устной речи Кутузова. Например, отражения немецкого синтаксиса в официально-канцелярском слого: “И из всего этого чистенько, на французском языке, составь *memoandum*, записочку, для видимости всех тех известий, которые мы о действиях австрийской армии *имели*” (IX, 150). Ср. в речи графа Кочубея: “Да, это затруднительно, *понеже* образование весьма мало распространено [...]” (X, 163).

Конечно, живое функционирование элементов канцелярской речи в языке Толстого глубже и шире откроется лишь при анализе синтаксических конструкций, так или иначе связанных со стилистикой делового или журнально-публицистического языка. А это удобнее сделать после выделения других социально-языковых категорий в составе авторской речи “Войны и мира”. С канцеляризмами в ближайшем историческом родстве находились церковно-славянизмы.

Для определения объема и функций церковно-славянского языка в стиле “Войны и мира” необходимо прежде всего отделить те композиционные части романа, в которых изображается церковная служба, приводятся тексты церковной литературы (вроде “письма преосвященного”) или рассказывается о масонском увлечении пророчествами апокалипсиса. Согласно художественному методу Л. Толстого, здесь не только цитируются тексты церковной службы, апока-

липсиса или масонской литературы, но отрывки их окрашивают своей экспрессией, своими образами даже повествовательный стиль романа, сближающийся с сферой мысли и внутренней речи тех героев, которые воспринимают эту церковно-книжную речь. Таким образом, в этом случае церковно-славянская речь характеризует не столько язык автора, сколько культурный стиль изображаемой эпохи. Например:

«– Миром Господу помолимся.

“Миром, все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братскою любовью – будем молиться”, думала Наташа.

– “О свышнем мире и о спасении душ наших!”

– “О мире ангелов и душ всех бестелесных существ, которые живут над нами”, молилась Наташа» (XI, 73).

“Она всю душой участвовала в прощении о духе правом, об укреплении сердца верою, надеждою и о воодушевлении их любовью. Но она не могла молиться о поправии под ноги врагов своих [...]” (XI, 76).

Ср. также в изображении Пьера при рассказе об его апокалиптических вычислениях, где церковно-славянский язык смешивается с французским: “[...] он – l’Russe Vesuhof, имеющий значение звериного числа 666, и его участие в великом деле положения предела власти з в е р ю, глаголящему велика и хульна, определено предвечно [...]” (XI, 80).

Исторически целесообразны также архаизмы церковно-книжного и канцелярского характера в дневнике Пьера. Церковно-славянизмы здесь идеологически связаны с религиозными основами масонского мировоззрения: “заблуждаясь гордостью” (X, 176); “Господи Великий, помоги мне ходить по стезям Твоим” (X, 180); “удаляться от суеты” (X, 180); “возбуждает [...] алкание” (X, 181); “в распалении гнева” (X, 182)<sup>25</sup>.

За пределами круга масонских образов и рассказов “божьих людей” церковно-славянский язык сравнительно редко дает себя знать и по большей части является в “европейском” обличье, т.е. без яркого колорита славянской официальной церковной книжности. Картина несколько изменяется, если перейти к эпико-публицистическим “заставкам” и концовкам повествования, к публицистическому стилю Л. Толстого, но и здесь библейские образы, играющие большую организующую роль уже с конца второго тома, или переведены в общую систему отвлеченно-литературного языка или же использованы как прямые цитаты из церковно-славянской библии. Например: “[...] проклятие все тяготее над человеком, и не только потому, что мы в поте лица должны снискивать хлеб свой, но потому, что по нравственным свойствам своим мы не можем быть праздны и спокойны” (X, 237).

Сближение повествовательного стиля с сферой речи и сознания таких персонажей, как Марья Болконская или Пьер в период его религиозных исканий, вело к своеобразной библейской примеси в лексике и фразеологии авторской речи. Например: “В воображении своем она уже видела себя с Федосьюшкой в гробом рубище, шагающей с палочкой и котомочкой по пыльной дороге, направляя свое странствие без зависти, без любви человеческой, без желаний от угод-

<sup>25</sup> Ср. оценку К. Леонтьева: “Хороши также полуцерковные, д у х о в н ы е углубленности и тонкости масонского дневника, который ведет Пьер. Многие оттенки тут уже потому вполне естественны даже и для начала XIX в., что они близки по стилю своему к староцерковному, чисто православному стилю” (“О романах гр. Л.Н. Толстого”. С. 144).

ников к угодникам, и в конце концов, туда, где нет ни печали, ни воздыхания, а вечная радость и блаженство” (X, 236); “[...] мысли о возможности любви и семейного счастья, как искушения дьявола, беспрестанно носились в ее воображении” (XI, 136). Ср. также в речи князя Андрея: “Оставим мертвым хоронить мертвых [...]” (X, 211); “А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла...” (XI, 209) и т.п.

Однако литературно-книжные церковно-славянизмы, особенно такие, которые были семантически деформированы буржуазными стилями половины XIX в., не играют заметной роли в авторской речи “Войны и мира”. Л. Толстой предпочитает пользоваться живыми “библейскими”, приспособляя их к нормам своего светско-дворянского стиля.

## 10

Отсутствие в описательном и научно-публицистическом стиле “Войны и мира” той искусственно-книжной терминологии, тех специальных слов и выражений – естественнонаучных и политико-экономических, – которые были характерны для публицистической речи интеллигенции 60-х годов, свидетельствует о борьбе Толстого с литературно-интеллигентским журнально-публицистическим языком своей эпохи. Язык Чернышевского, язык “нигилистов” был пародирован Толстым в “Зараженном семействе”. «Следы специальной работы Толстого над изучением жаргона “новых людей”, – пишет Б.М. Эйхенбаум, – сохранились в черновых рукописях в виде листка, на котором выписаны характерные выражения, вроде: не гуманно, устой жизни, присущий молодому народу, общественная среда и пр.»<sup>26</sup>. Л. Толстой в эпилоге “Войны и мира” открыто выражает свое пренебрежение к “так называемым передовым людям” 60-х годов: “В наше время большинство так называемых передовых людей, т.е. толпа невежд, приняло работы естествоиспытателей, занимающихся одной стороной вопроса, за разрешение всего вопроса” (XII, 326). Отрицательное отношение к демократическим стилям литературного языка второй половины XIX в., насыщенным специальными терминами естественных, философских и общественных наук, было свойственно дворянам-аристократам и роднило их с представителями старого поколения.

Характерны в этом отношении постоянные иронические выпады писателей из дворянского лагеря в статьях и частной переписке против материалистической естественнонаучной терминологии “нигилистов”. Например, в письме Б.М. Маркевича к И.С. Тургеневу (от 9 декабря 1868 г.): «[...] едва ли мыслимо выработать себе “оригинальную” физиономию, если по воле Провидения или, говоря более современно, по недостатку известной доли фосфора в мозгу [...]»<sup>27</sup>; в письме И.С. Тургенева к П.В. Анненкову (от 2/14 сентября 1871 г.): «Кстати, если Ваш Павел уж очень забунтует, попробуйте укротить его словами: “А вот постой, женю тебя на Цебриковой!” – или, говоря ее слогом: “Отдам тебя в естественную закуску с Цебриковой!”»<sup>28</sup>.

Ср. фразеологию Базарова в “Отцах и детях” Тургенева: “Посмотрите, к какому разряду млекопитающих принадлежит сия особа”; “Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить о всех других” и т.п. Ср. у Добролюбо-

<sup>26</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой. М.; Л., 1931. Кн. 2. С. 214.

<sup>27</sup> Звенья. М.; Л., 1935. № 5. С. 295. Разрядка Б. Маркевича. Курсив мой. – В.В.

<sup>28</sup> Звенья. № 5. С. 280.

ва: “Среди *выродившихся* субъектов человеческой породы замечателен был бы *экземпляр*, настолько сохранивший в себе первоначальный тип человечества, что никакими силами нельзя стереть и уничтожить его”<sup>29</sup>; ср. у Чернышевского в “Что делать?»: “Да, особенный человек был этот господин, *экземпляр очень редкой породы*”, и т.п.

Этой естественнонаучной окраске публицистического языка “нигилистов” Л. Толстой противопоставляет философско-публицистический язык, насыщенный математическими и физическими терминами. Б.М. Эйхенбаум в своей работе о Л. Толстом разъяснил общественно-бытовые основы и индивидуальные источники общей публицистической фразеологии “Войны и мира”: «Все эти параллелограммы сил, квадраты расстояний, алгебраические уравнения и т.д. – вся эта “урусовщина” использована Толстым против разночинцев-“реалистов” с их дарвинизмом и с их стремлением сделать историю отделом естествознания»<sup>30</sup>.

В самом деле, в философско-публицистическом стиле “Войны и мира” широко применяются (для образования метафор, сравнений, развернутых аналогий и параллелизмов) термины и фразеологические обороты из области физики, математики, механики и астрономии<sup>31</sup>.

Например: “Чем ближе он подъезжал, тем сильнее, гораздо сильнее (как будто нравственное чувство было подчинено тому же закону скорости падения тел в квадратах расстояний), он думал о своем доме” (X, 239). Ср.: “[...] сейчас же после сражения, на другое утро, французское войско (по той стремительной силе движения, увеличенного теперь как бы в обратном отношении квадратов расстояний) уже надвигалось само собой на русское войско” (XI, 268); “Он понял ту скрытую (*latente*), как говорится в физике, теплоту патриотизма [...]” (XI, 208); “На всех лицах светилась теперь та скрытая теплота (*chaleur latente*) чувства [...]” (XI, 227); “Сила стремительности его (войска. – *B.V.*), с приближением к цели, увеличивается подобно увеличению быстроты падающего тела, по мере приближения его к земле” (XI, 267); “Сама огромная масса их, как в физическом законе притяжения, притягивала к себе отдельные атомы людей” (XII, 116).

Еще выразительнее и шире использованы фразеология и терминология математики для освещения законов истории. “Принимая все более и более мелкие единицы движения, мы только приближаемся к решению вопроса, но никогда не достигаем его. Только допустив бесконечно-малую величину и восходящую от нее прогрессию до одной десятой и взяв сумму этой геометрической прогрессии, мы достигаем решения вопроса” (XI, 264). Ср.: “абсолютная непрерывность” (XI, 265); “прерывные единицы”; “Только допустив бесконечно-малую единицу для наблюдения – дифференциал истории, т.е. однородные влечения

<sup>29</sup> См. статью Добролюбова “Благонамеренность и деятельность. Повести и рассказы А. Плещеева” // Современник. 1860. № 7.

<sup>30</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Кн. 2. С. 358.

<sup>31</sup> Ср. ироническую экспрессию, сопровождающую применение физиологических и биологических терминов в “Анне Карениной”: “Вместо того, чтобы оскорбиться, отрекаться, оправдываться [...] его лицо совершенно невольно (рефлексы головного мозга, подумал Степан Аркадьевич, который любил физиологию), совершенно невольно вдруг улыбнулось привычною, доброю и потому глупою улыбкой” (“Анна Каренина”, гл. I); в речи Голенищева о новых людях: “[...] прямо говорят: ничего нет: *évolution*, подбор, борьба за существование” (VIII, 30). Ср. в “Войне и мире” изложение естественнонаучной точки зрения: “разум и воля суть только отделения (*sécrétion*) мозга” (XII, 326).

людей, и достигнув искусства интегрировать (брать суммы этих бесконечно-малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории” (XI, 265–266); “[...] из 73-тысячной французской армии [...] осталось 36 тысяч [...]. Вот первый член прогрессии, которым, математически верно, определяются последующие” (XII, 160) и т.п. Характерны композиционно развернутые математические сравнения и аналогии, к которым Л. Толстой постоянно прибегает, раскрывая свое понимание законов истории и критикуя современные исторические теории; например, сравнение устройства с фигурой конуса (XII, 318–319). С математической терминологией и фразеологией соприкасаются формулы механики: “Сила (количество движения) есть произведение из массы на скорость” (XII, 122); “Дух войска – есть множитель на массу, дающий произведение силы” (XII, 122); “Ежели многие, одновременно и разнообразно-направленные, силы действуют на какое-нибудь тело, то направление движения этого тела не может совпадать ни с одною из сил; а будет всегда среднее, кратчайшее направление, то, что в механике выражается диагональю параллелограмма сил” (XII, 81–82) и т.п.

Бледнее и единичнее – астрономические образы. Например: “[...] Пьер радостно, мокрыми от слез глазами, смотрел на эту светлую звезду, которая, как будто, с невыразимой быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, вцепилась тут в одно избранное ею место, на черном небе [...]” (X, 372).

Кроме того, несколько раз, в формах аналогии, сравнения и метафорического параллелизма, применены из сферы естествознания термины ботаники.

Однако этим своеобразным подбором научной лексики злободневность толстовского публицистического языка не исчерпывается. Л. Толстой в “Войне и мире” охотно пользуется “модными” общеинтеллигентскими терминами публицистики 60-х годов, но почти всегда иронически. Таково, например, применение выражений – *направление, партизаны направлений* (ср. в языке Н.А. Добролюбова: “партизаны законности”, – “Когда же придет настоящий день?”), *начала, вопросы* в таких примерах:

“Бицкий [...] один из тех людей, которые выбирают *направление* как платье – по моде, но которые поэтому-то кажутся самыми горячими *партизанами направлений*” (X, 205–206); “Он сказал, что правление должно иметь основанием не произвол, а *твердые начала*” (X, 206); “Толки и рассуждения о правах женщин, об отношениях супругов, о свободе и правах их, хотя и не назывались еще, как теперь, *в о п р о с а м и*, были тогда точно такие же, как и теперь” (XII, 267–268) и др.

Публицистический язык Толстого испытывал влияние научных стилей не только в области словаря. Не подлежит сомнению, что воздействие математического языка на Л. Толстого обнаруживается как в лексике и фразеологии публицистического стиля, так и в его синтаксисе. Система построения синтаксических единств, соотношение отдельных синтаксических целых, порядок логического движения речи – все это в стиле Л. Толстого нередко напоминает язык математических доказательств. Характерно, что даже типичный для толстовского языка союз *ежели* в эпилоге “Войны и мира” уступает место союзу *если*. Поэтому необходимо дополнить обзор основных социально-языковых категорий авторской речи в “Войне и мире” характеристикой хотя бы наиболее существенных особенностей толстовского синтаксиса того времени.

Синтаксис Толстого можно назвать характеристически-изобразительным. Сам Толстой признавался (в письме к Тищенко в 1886 г.): “Я люблю то, что назы-

вается неправильностью, что есть характерность”. Поэтому Толстой не подчиняет строй своей речи ни узким и однообразным логико-грамматическим, ни интонационно-мелодическим нормам и навыкам, как, например, Гончаров или Тургенев. В языке Толстого трудно даже заметить приоритет каких-либо грамматических категорий слов или пристрастие к определенным частям речи, вроде глагола, как в прозе Пушкина, или прилагательных и наречий, как у Тургенева, или имен существительных, как у Гончарова. Толстой в равной мере пользуется всеми этими категориями, как бы синтезируя объективную предметно-глагольную основу речи с субъективно-качественными ее квалификациями и определениями. Бросается в глаза лишь бедность предметных наречий в языке Толстого. Кроме того, поражает обилие предложных конструкций, иногда носящих отпечаток западноевропейского (преимущественно французского) аналитизма мысли.

Синтаксическое строение сложных групп слов в языке Л. Толстого подходит под то определение “неорганической фразы”, которое было предложено К. Аксаковым. Аналитически развертывающаяся цепь предложений у Толстого не замкнута. Внутри ее можно заметить следы ассоциативных разрывов, своеобразных “анаколуфов”. Создается иллюзия, что синтаксический период, синтаксическая фраза, в стиле Толстого не движется по заранее обдуманной и замкнутой логической схеме, как в книжном языке, а непосредственно отражает ход мысленно произносимой, как бы импровизируемой монологической речи.

Например: “И трясаясь, задыхаясь, *старый человек*, придя в то состояние бешенства, в которое он в состоянии был приходиться, когда валялся на земле от гнева, он напустился на Эйхена, угрожая руками, крича и ругаясь площадными словами” (XII, 76); “Из всего, что мог сделать Наполеон: зимовать в Москве, итти на Петербург, итти на Нижний Новгород, итти назад, севернее или южнее, тем путем, которым пошел потом Кутузов, *ну, что бы ни придумать, глупее и пагубнее того*, что сделал Наполеон, т.е. оставаться до октября в Москве, предоставляя войскам грабить город, потом колеблясь оставить гарнизон, выйти из Москвы, подойти к Кутузову, не начать сражения, пойти вправо, дойти до Малого Ярославца, опять не испытав случайности пробиться, пойти не по той дороге, по которой пошел Кутузов, а пойти назад на Можайск по разоренной Смоленской дороге – *глупее этого, пагубнее* для войска ничего нельзя было придумать, как то и показали последствия” (XII, 83).

Аналитический принцип развертывания синтаксической цепи у Л. Толстого ведет к включениям и присоединениям синтагм, поясняющих или расчленяющих уже высказанные мысли. Например: “Два доктора молча – один был бледен и дрожал – что-то делали над другою, красною ногой этого человека” (XI, 254); “Они оба были бледны и в выражении их лиц – один из них робко взглянул на Пьера – было что-то похожее на то, что он видел в молодом солдате на казни” (XII, 157).

Все это придает толстовскому синтаксису колорит “живого, произносимого слова”.

Понятно, что сближение повествования с сферами сознания и речи персонажей ведет к проникновению разговорных конструкций и их экспрессивных нюансов в область повествовательного синтаксиса.

Например: “Ему казалось, что он очень возмужал и вырос. *Отчаяние за невыдержанный из закона Божьего экзамен, занимание денег у Гаврилы на извозчика, тайные поцелуи с Соней, он про все это вспоминал, как про ребячество*” (X, 10–11).

И в самом объективно-авторском синтаксическом строе повествования иногда легко заметить сильную примесь разговорных элементов, иногда придающих рассказу своеобразный оттенок размышления вслух. Например: “В тот день, *как приехать* князю Василью, князь Николай Андреевич был особенно недоволен и не в духе. *Оттого ли был не в духе*, что приехал князь Василий, или *оттого он был особенно недоволен приездом князя Василья, что был не в духе; но он был не в духе...*” (X, 260).

Несомненно, что и публицистический стиль “Войны и мира”, с его постоянными лексическими повторами, распространенными аналогиями, сравнениями, с сложными и разнообразными формами симметрического построения и параллелизма, с его анафорами, антитезами и однородными замыканиями, с его системой развернутых периодов, обостренных приемами математически-последовательного, подчеркнуто “логизованного” сцепления мыслей, рассчитан на иллюзию произнесения, устного проповедничества, связан с своеобразными декламативными тенденциями. Об этом говорят и своеобразные синтаксические “подхваты”, повторения опорных синтаксических пунктов, нарушающие прямой ход и динамическую последовательность письменного изложения. Здесь господствует та же “неорганическая” фраза. Например: “*Необходимо было, чтобы миллионы людей*, в руках которых была действительная сила, солдаты, которые стреляли, везли провиант и пушки, *надо было, чтобы они* согласились исполнить эту волю единичных и слабых людей, и были приведены к этому бесчисленным количеством сложных, разнообразных причин” (XI, 5).

“*Ней, шедший последним*, потому что (несмотря на несчастное их положение, или именно вследствие его, им хотелось побить тот пол, который ушиб их) он занялся взрыванием никому не мешавших стен Смоленска, – *шедший последним, Ней*, с своим 10-тысячным корпусом, прибежал в Оршу к Наполеону только с тысячью человеками [...]” (XII, 163).

Синтаксис Толстого, как уже сказано, изобразителен. Высказывание нередко растягивается в длинный период. Элементы его, присоединяясь друг к другу и сцепляясь, символизируют своей конструкцией не только общий ход мысли, но и ее экспрессивные оттенки и связанные с нею ассоциации. Вот характерный пример присоединительно-противительного периода, рисующий столкновение противоречивых событий, набегание их одно на другое и невозможность для главнокомандующего придерживаться одного, наперед обдуманного плана: “События и время не ждут [...] Ему надо сейчас, сию минуту, отдать приказанье [...] И вслед за адъютантом интендант спрашивает, куда везти провиант, а начальник гошпиталей – куда везти раненых; а курьер из Петербурга привозит письмо государя, не допускающее возможности оставить Москву; а соперник главнокомандующего, тот, кто подкапывается под него (такие всегда есть и не один, а несколько), предлагает новый проект, диаметрально-противуположный плану выхода на Калужскую дорогу; а силы самого главнокомандующего требуют сна и подкрепления; а обойденный наградой почтенный генерал приходит жаловаться, а жители умоляют о защите [...]” (XI, 270) и т.д.

Прием сочетания противоречий, принцип охвата явления во всей его комплексной полноте – и в то же время принцип аналитического разложения сложного, составного понятия, события на его элементы – ведут к своеобразному анафорическому построению сложных периодов в зачине или в конце развития какой-нибудь темы, или при обобщенном изображении какого-нибудь события, а также в характеристических описаниях. Обычно в одной части периода – по



принципу присоединительно-анафорического накопления и сцепления – образуется цепь однородных придаточных предложений; в другой – по принципу антитезы – чаще всего коротко, лаконически, как бы отрывисто обозначается тема, делается вывод или описывается контрастирующее с предшествующим изложением событие. Например: “*Несмотря на то, что* войска были раздеты, изнурены, на одну треть ослаблены отсталыми, ранеными, убитыми и больными; *несмотря на то, что* на той стороне Дуная были оставлены больные и раненые с письмом Кутузова, поручавшим их человеколюбию неприятеля; *несмотря на то, что* большие госпитали и дома в Кремсе, обращенные в лазареты, не могли уже вмещать в себе всех больных и раненых, – *несмотря на все это*, остановка при Кремсе и победа над Мортье значительно подняли дух войска” (IX, 181). “*На узкой плотине Аугеста, на которой* столько лет мирно сиживал в колпаке старичок-мельник с удочками, в то время, как внук его, засучив рукава рубашки, перебирал в лейке серебряную трепещущую рыбу; *на этой плотине, по которой* столько лет мирно проезжали на своих парных возах, нагруженных пшеницей, в мохнатых шапках и синих куртках моравы и, запыленные мукой, с белыми возами уезжали по той же плотине, – *на этой узкой плотине* теперь между фурами и пушками, под лошадьми и между колес толпились обезображенные страхом смерти люди, давя друг друга, умирая, шагая через умирающих и убивая друг друга для того только, чтобы, пройдя несколько шагов, быть точно так же убитыми” (IX, 351).

Но, конечно, этим характеристическим кругом периодов область применения анафорических конструкций не исчерпывается. Синтаксический анафоризм, система повторов в языке Толстого является отражением и частным проявлением того общего стилистического приема повторений, который играет громадную роль в репертуаре изобразительных и риторических средств толстовского языка. Б.М. Эйхенбаум говорит даже о законе “периодически возвращающихся повторений” в “Войне и мире”<sup>32</sup>.

Естественно, что общий прием анафорического развертывания синтаксической цепи получает особенное значение в языке рассуждений и в системе публицистической речи Толстого, которая смешивает “устные” конструкции с письменно-канцелярскими. Здесь повторения однородных элементов в перечислительном движении мыслей напрягают силу риторического воздействия и могут сопровождаться разнообразными средствами лексико-семантической симметрии в форме контрастов, антитез, параллелизмов, градаций, тавтологий. Например: “*Понятно, что Наполеону казалось, что* причиной войны были интриги Англии [...]; *понятно, что* членам английской палаты казалось, что причиной войны было властолюбие Наполеона; *что* принцу Ольденбургскому казалось, что причиной войны было совершенное против него насилие; *что* купцам казалось, что причиной войны была континентальная система, разорявшая Европу; *что* старым солдатам и генералам казалось, что главной причиной была необходимость употребить их в дело [...] *Понятно, что* эти и еще бесчисленное, бесконечное количество причин, количество которых зависит от бесчисленного различия точек зрения, представлялось современникам; *но для нас* – потомков, созерцающих во всем его объеме громадность совершившегося события и вникающих в его простой и страшный смысл, причины эти предста-

<sup>32</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой. М.; Л., 1931. Кн. 2. С. 377.

вляются недостаточными. Для нас непонятно [...] Нельзя понять [...] Для нас – потомков не-историков, не увлеченных процессом изыскания, и потому с незатемненным здравым смыслом созерцающих событие, причины его представляются в неисчислимом количестве” (XI, 4)<sup>33</sup>.

В “метафизическом” стиле “Войны и мира” логический строй рассуждения и систематика определений и оценок основных понятий нередко осложняются также развернутыми аналогиями, сравнениями или прерываются серией патетических вопросов, образующих восходящую лестницу анафорических конструкций<sup>34</sup>.

Изображение мелькающих и непрестанно сменяющихся в сознании смутных мыслей, переживаний и видений связано с частым употреблением разделительно-перечислительного периода, члены которого вводятся посредством повторных союзов *то–то* (с соблюдением симметрического анафоризма). Например: “Ростову *то* казалось, что Богданыч только притворяется невнимательным, и что вся цель его теперь состоит в том, чтобы испытать храбрость юнкера, и он выпрямлялся и весело оглядывался; *то* ему казалось, что Богданыч нарочно едет близко, чтобы показать Ростову свою храбрость. *То* ему думалось, что враг его теперь нарочно пошлет эскадрон в отчаянную атаку, чтобы наказать его, Ростова. *То* думалось, что после атаки он подойдет к нему и великодушно протянет ему, раненому, руку примирения” (IX, 175).

Вместе с тем в кругу приемов синтаксической симметрии характерны (особенно для научно-делового стиля Л. Толстого) своеобразные формы логизированного синтаксиса. Речь строится по типу логических определений, умозаключений в их разных формах. Возникают разные типы логико-синтаксической симметрии, иногда с заметным налетом канцелярско-делового стиля. Например: “*Ежели бы* Кутузов решился оставаться [...] *то* [...] *Ежели бы* Кутузов решился оставить дорогу [...] *то* [...] *Ежели бы* Кутузов решился отступить по дороге [...] *то* [...] Кутузов избрал этот последний выход” (IX, 205).

Стремление к “характерности”, точности, комплексной полноте, логической определенности и последовательности изложения в языке Толстого ломает условные преграды “красивости” слога. Запретное скопление относительных слов и однородных союзов, вроде *который, что*, в соседних предложениях принято Толстым в норму его синтаксической системы.

Любопытен совет Дружинина Толстому: “[...] главное только – избегайте длинных периодов. Дробите их на два и на три, не жалеите точек. С частицами

---

<sup>33</sup> Любопытен сложный пример развернутой на трех страницах, симметрически построенной по принципу анафорических соответствий системы предложений в апологии Кутузова (XII, 183–185). Ср.: “[...] трудно себе представить историческое лицо, деятельность которого так неизменно и постоянно была бы направлена к одной и той же цели. Трудно вообразить себе цель более достоянную и более совпадающую с волею всего народа. *Еще труднее* найти другой пример в истории, где бы цель, которую поставило себе историческое лицо, была бы так совершенно достигнута, как та цель, к достижению которой была направлена вся деятельность Кутузова в 12-м году” (XII, 183). Ср. далее: “[...] Кутузов [...] не только в этих случаях, но беспрестанно *этот старый человек* [...] *Но этот самый человек* [...] *И он один, этот придворный человек* [...] *Он, тот медлитель Кутузов* [...] *Он, тот Кутузов* [...] *Он один* [...]” и т.д. (XII, 184–185).

<sup>34</sup> Ср. еще в повести “Люцерн”: “*И кто определит* мне, что свобода, что деспотизм, что цивилизация, что варварство? *И где границы* одного и другого? *У кого* в душе так непоколебимо это мерило добра и зла, чтобы он мог мерить им бегущие, запутанные факты? *У кого* так велик ум, чтобы хотя в неподвижном прошедшем обнять все факты и свести их? *И кто* видел такое состояние, в котором бы не было добра и зла вместе?.. *И кто* в состоянии так совершенно оторваться умом хоть на мгновение от жизни, чтобы независимо, сверху взглянуть на нее?...”

речи поступайте без церемонии, слова: *что, который* и *это* марайте десятками. При затруднении берите фразу и представляйте себе, что вы ее кому-нибудь хотите передать гладким разговорным языком”.

Скопление подряд нескольких союзов *что*, из которых часто один следственный (*так что*), обусловлено тенденцией к точному воспроизведению последовательности как бы включенных одна в другую мыслей или эмоций. Например, в “Войне и мире”: “Полковому командиру так хотелось сделать это, так он жалел, *что* не успел этого сделать, *что* ему казалось, *что* все это точно было” (IX, 239); “Ему так живо казалось, *что* он теперь чувствует этот больничный запах мертвого тела, *что* он оглядывался, *чтобы* понять, откуда мог происходить этот запах” (X, 149); “[...] он был так занят целые дни, *что* не успевал подумать о том, *что* он ничего не думал” (X, 167).

Конечно, и независимо от связи с следственным союзом *так что* может образоваться цепь изъяснительных союзов *что*, в некоторых случаях в комбинациях с относительным местоимением *что*. Чаще всего и в этом случае возникает система последовательных включений логических изъяснений, чувств и мыслей друг в друга. Например: “[...] она только повторила, *что* просит его забыть *то, что* она сказала, *что* она не помнит, *что* она сказала, и *что* у нее нет горя, кроме того, которое он знает – горя о том, *что* женитьба князя Андрея угрожает поссорить отца с сыном” (X, 308); “Она знала, *что это* доказывало *то, что* в самой тайне души своей он был рад, *что* она оставалась дома и не уехала” (XI, 135).

Такая же последовательная цепь относительных конструкций с союзным словом *который* не менее характерна для языка Толстого. Например: “Теперь осуществлялись и воплощались те неясные, либеральные мечтания, с *которыми* вступил на престол император Александр, и *которые* он стремился осуществить с помощью своих помощников Чарторижского, Новосильцева, Кочубея и Строгонова, *которых* он сам шутя называл *comité du salut publique*” (X, 159).

Симптоматичны в этом синтаксическом кругу такие “неправильные” конструкции, такие присоединительные связи относительных предложений, которые в нормы логизованной книжной речи обычно не допускаются. Например: “Миллионы людей совершали друг против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства, подделок и выпуска фальшивых ассигнаций, грабежей, поджогов и убийств, *которого* в целые века не соберет летопись всех судов мира, и *на которые*, в этот период времени, люди, совершавшие их, не смотрели как на преступления” (XI, 3).

Насколько эти типы синтаксических связей были чужды господствующим нормам стилистической грамматики в половине XIX в., показывает комическая игра нарушением этих синтаксических норм в “Обломове” Гончарова: «Он подумал немного и начал писать. “Квартира, *которую* я занимаю во втором этаже дома, в *котором* вы предположили произвести некоторые перестройки [...] Известья [...] *что* вы приказали сообщить мне, *что* занимаемая мною квартира [...]” Обломов остановился и прочитал написанное. “Не складно, – сказал он, – тут два раза сряду *что*, а там два раза *который* [...]”» (ч. I, гл. VIII). Ср.: “Написав несколько страниц, он ни разу не поставил два раза *который*, слог его лился свободно и местами выразительно и красноречиво” (ч. II, гл. V).

Здесь отмечены лишь наиболее крупные и резкие признаки синтаксической системы Толстого 50–60-х годов, отражающейся в словесной композиции повествовательных, военно-описательных и философско-публицистических частей

“Войны и мира”. В 70–80-е годы синтаксическая система Толстого подвергается ломке и перестройке. Вопрос о стилистической телеологии, о семантическом базисе синтаксической системы Толстого и об ее эволюции выходит из рамок исследования языка романа “Война и мир”. Но и без того ясно, что синтаксический строй “Войны и мира” представляет сложное сочетание литературно-книжных, канцелярско-деловых, патетико-риторических, ораторских и разговорных конструкций.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### 1

В систему русских стилей “Войны и мира” внедряется по разным направлениям французский язык. Смещение русского языка с французским в авторской речи, а тем более в диалогах действующих лиц романа было обычным явлением в русской литературе с XVIII в. Но в романе Толстого поражали размеры, приемы и функции этого смещения. Современники не столько изучали художественную и идеологическую стороны этого необычного литературного факта, сколько обсуждали и осуждали его с точки зрения принятых норм литературного употребления французского языка в романах из дворянского “великосветского” быта. «В романе Толстого, – писал “Книжный Вестник” (1866, № 16–17), – по какому-то необъяснимому капризу, половина его действующих лиц говорит по-французски [...] и целые страницы сплошь напечатаны французским текстом (правда, с подстрочным внизу переводом). Это оригинальное нововведение тоже действует на читателя как-то странно, и решительно недоумеваешь, для чего оно могло бы понадобиться автору? Если он хотел своими цитатами, по массе своей делающимися злоупотреблением, доказать, что предки нашей аристократии начала текущего столетия, разные Болконские и Друбецкие, говорили чистым и хорошим французским языком, то для этого было бы достаточно одного его свидетельства, пожалуй, двух, трех фраз на книгу, и ему все охотно поверили бы, так как в этом едва кто и сомневался; поверили бы даже, что и жаргоны у них были безукоризненные, но читать книгу, представляющую какую-то смесь “французского с великорусским” безо всякой необходимости, право, не составляет никакого удобства и удовольствия».

Те же упреки, продиктованные литературной традицией, находятся и в других рецензиях и отзывах о “Войне и мире”. Так, в “Голосе” (1868, № 105) было написано: “[...] заметим автору, что в книге его странным кажется не это употребление французских фраз вместе с русскими, а чрезмерное, сплошное наполнение французской речью целых десятков страниц сряду. Для того, чтобы показать, что Наполеон или другое какое-либо лицо говорит по-французски, достаточно было бы одну первую его фразу написать по-французски, а остальные порусски, исключая каких-либо двух-трех особенно характеристических оборотов, и мы без труда догадались бы, что вся тирада произнесена на французском языке”.

В сущности, более или менее общим было лишь сознание того, что Толстой ввел в исторический роман в таком большом количестве французский язык для колорита, для воссоздания стиля эпохи и среды. “Петербургская газета” так и отвечала на этот вопрос: “Почему вздумалось гр. Толстому испестрить свой ро-

ман французскими фразами? Нельзя же требовать от каждого русского читателя, чтобы он знал непременно французский язык; но, вероятно, автор это сделал для колорита, рисуя перед нами тогдашнее высшее общество, в котором преобладал французский язык” (1869, № 4).

Любопытно, что некоторые читатели и критики (и не только из аристократической среды) упрекали Толстого в дурном французском стиле. Так, А.Д. Блудова писала П. Анненкову (4/16 марта 1865 г. из Ниццы): «“1805 год” Толстого не слишком нравится мне, – больше плохого французского языка, чем русского, и несвязные разговоры без всякого интереса»<sup>35</sup>. Сам Л. Толстой в оправдание своего французского языка ссылался на “характер того времени”: “Есть характер того времени (как и характер каждой эпохи), вытекающий из большей отчужденности высшего круга от других сословий, из царствовавшей философии, из особенностей воспитания, из привычки употреблять французский язык и т.п. И этот характер я старался, сколько умел, выразить”<sup>36</sup>. В черновых набросках послесловия к “Войне и миру” Л. Толстой отмечал также свою классовую и культурную близость к аристократии, воспитанной на французской речевой культуре: “В сочинении моем действуют только князья, говорящие и пишущие по-французски, [...] как будто всякая русская жизнь того времени сосредоточивалась в этих людях. Я согласен, что это неверно и нелиберально, и могу сказать один, но неопровержимый ответ. Жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне не интересна и наполовину непонятна; жизнь аристократов того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила”.

Очевиден резкий полемический характер этих объяснений, направленных против революционно-демократической интеллигенции 60-х годов. Однако этого указания недостаточно, чтобы уяснить функции и пределы применения французского языка в композиции романа. Характерно, что в 70-х годах Толстой не только не воспользовался тем же приемом в “Анне Карениной”, воспроизводя современный великосветский быт, но в собрании сочинений 1873 г. заменил и в “Войне и мире” французский язык русским<sup>37</sup> – вместе с переносом философских рассуждений в особое приложение под заглавием “Вопросы теории” и с целым рядом других изменений. «В этом издании, – писал “Московские ведомости” (1874, № 2), – граф Толстой вычеркнул все те разговоры на французском языке, кои без ущерба колориту могли быть переданы на русском». Таким образом, ссылка на “колорит”, на стиль эпохи и среды не покрывает всех семантических функций французского языка в “Войне и мире”. Вместе с тем оказывается, что в 70-х годах Толстому стали чужды литературно-художественные и общественно-идеологические мотивы того противопоставления русского языка французскому, которое так остро выступает в “Войне и мире”. Вот иллюстрация. Иронизируя над Наполеоном, Толстой не раз в “Войне и мире” язвительно цитировал его фразу о “сорока веках”, смотревших на него с высоты пирамид:

<sup>35</sup> Цит. по: Эйхенбаум Б. Лев Толстой. М.; Л., 1931. Кн. 2. С. 377.

<sup>36</sup> Толстой Л.Н. Несколько слов по поводу книги “Война и мир” // Русский архив. 1868. № 3. Стлб. 516.

<sup>37</sup> См. замечания по вопросу о каноническом тексте “Войны и мира”: Гусев Н.Н. Где искать канонический текст “Войны и мира” // Толстой и о Толстом. Новые материалы. М., 1926. Сб. 2. С. 132–135; Цявловский М.А. Как писался и печатался роман “Война и мир” // Толстой и о Толстом. Новые материалы. М., 1928. Сб. 3; Эйхенбаум Б. Лев Толстой. М.; Л., 1931. Кн. 2. С. 397–403.

“Мы не знаем верно о том, в какой степени была действительна гениальность Наполеона в Египте, где 40 веков смотрели на его величие, потому что эти все великие подвиги описаны нам только французами” (XII, 84)<sup>38</sup>. А в одном письме к А.А. Толстой (1874) у Толстого встречаются такие строки: “Я по крайней мере, что бы я ни делал, всегда убеждаюсь, что *du haut de ces pyramides 40 siècles me contempilent* и что весь мир погибнет, если я остановлюсь”.

Необходимо точнее определить стилистические функции французского языка в “Войне и мире”, исходя из структуры самого романа.

## 2

Вопрос о французском языке для русской интеллигенции 50–70-х годов отнюдь не был только вопросом из истории стародворянской культуры. Это был злободневный вопрос, обостренный разногласиями между западниками и славянофилами, это было живое наследие дворянско-европейской культуры. С ним связывалась проблема участия высшего общества в создании “самобытной” русской национальной культуры. Характерно, что к этому вопросу: “русский или французский язык?” – неоднократно возвращается Ф.М. Достоевский в “Дневнике писателя” (1876 г., июнь–август; 1877 г., май–июнь). “Русские, говорящие по-французски (т.е. огромная масса интеллигентных русских), – писал Достоевский, – разделяются на два общие разряда: на тех, которые уже бесспорно плохо говорят по-французски, и на тех, которые воображают про себя, что говорят как настоящие парижане (все наше высшее общество), а между тем, говорят так же бесспорно плохо, как и первый разряд”<sup>39</sup>. Ф.М. Достоевский оценивает это культурно-бытовое явление, этот французский язык высшего общества, не с этической и не с эстетической точек зрения, как Л. Толстой, а с точки зрения живых общественно-политических интересов русского народа, с точки зрения творчески-националистической (если можно так выразиться). Правда, и Достоевскому не чужды принципы этической и характерологической оценки: “Русский французский язык [...] высшего общества отличается [...] прежде всего произношением, т.е. действительно говорит как будто парижанин, а между тем это вовсе не так, – и фальшь выдает себя с первого звука, и прежде всего именно этой усиленной надорванной выделкой произношения, грубостью подделки, усиленностью картавки и грассейесмана, неприличием произношения буквы *p* и, наконец, в нравственном отношении – тем нахальным самодовольством, с которым они выговаривают эти картавые буквы, тою детскою хвастливостью, не скрываемою даже и друг от друга, с которою они щеголяют один перед другим подделкой под язык петербургского парикмахерского гарсона. Тут самодовольство всем этим лакейством откровенительно”. Но здесь оценка дворянского французского языка приняла яркую мелкобуржуазную, “плебейскую” окраску. Однако для Достоевского корень зла не в этих социально-характеристических извращениях и уродливостях великосветского стиля, а в отрыве “высшего общества” от национальной почвы, от творческих источников родного языка (включая сюда и “простонародную” речь). “Мы презираем этот материал, считаем грубым, подкопытным языком, на котором неприлично выразить великосветское чувство или великосветскую мысль”. По Достоевскому,

<sup>38</sup> Ср. также: “Кутузов никогда не говорил о 40 веках, которые смотрят с пирамид [...] Он вообще ничего не говорил о себе, не играл никакой роли [...]” (XII, 183).

<sup>39</sup> Полн. собр. соч. Ф.М. Достоевского. СПб., 1896. Т. 10. С. 266–267.

русский язык многообразнее и богаче языков европейских. Язык же русских парижан лишен всякой творческой силы. “Язык этот как бы краденый, а потому ни один из русских парижан не в силах породить во всю жизнь свою на этом краденном языке ни одного своего собственного выражения, ни одного нового оригинального слова, которое бы могло быть подхвачено и пойти в ход на улицу”. Родной язык – могучее орудие национальной культуры, одна из основных форм национального духовного творчества. Между тем русский парижанин отказывается от этого могучего орудия. “Не имея своего языка, он, естественно, схватывает обрывки мыслей и чувств всех наций, ум его, так сказать, сбалтывается еще с молодю в какую-то бурду, из него выходит международный межеумок с коротенькими, недоконченными идейками, с тупою прямолинейностью суждений. Он дипломат, но для него история наций слагается как-то по-шутовски”<sup>40</sup>.

Любопытно в этой связи ироническое отношение Достоевского к Тургеневу, как писателю не только русскому, но и французскому. «Выражено было даже мнение, что “не все ли равно г-ну Тургеневу сочинять на французском или на русском языке и что тут такого запрещенного?” Запрещенного, конечно, нет ничего, и особенно такому огромному писателю и знатоку русского языка, как Тургенев, и если у него такая фантазия, то почему же ему не писать на французском, да и к тому же если он французский язык почти как русский знает. И потому о Тургеневе ни слова».

Отношение автора “Войны и мира” к французскому языку, тоже славянофильское, выросло, однако, на иной социальной почве и опирается на другую идеологию<sup>41</sup>. В “Войне и мире” необходимо различать три семантических сферы употребления французского языка: 1) художественное развитие контраста между условно-театральным и склонным к внешним эффектам французским национально-языковым стилем и русским – простым и правдивым, чуждым всякой условности; 2) тонкое композиционное использование антитезы французского, антинационального – и русского, народного при сатирической обрисовке придворно-аристократической петербургской среды, в отличие от любовного описания “московского” поместного барства<sup>42</sup>; 3) смешение русского языка с французским для воссоздания колорита эпохи, для изображения русской дворянской среды и разных слоев и чинов французской наполеоновской армии.

## 3

Французский язык прежде всего представляется Толстому языком красивой фразы и искусственной позы. Тургенев писал в 1870 г. (24 августа) И.П. Боровому о Толстом: “Французская фраза ему противна”. Воплотив истинную храбрость, лишенную всего показного, в образе капитана Хлопова, рассказчик “Набега” противопоставляет этот “народный” русский образ французским фразе-

<sup>40</sup> Там же. Т. 11. С. 171.

<sup>41</sup> С толстовским отношением к французскому языку любопытно сопоставить такое замечание Ф.И. Тютчева в письме к И.С. Гагарину (от 7/19 июня 1836 г.): “Мне приятно воздать честь русскому духу: его стремлению быть чуждым риторике, которая является язвой или вернее перво-родным грехом французского ума”. См.: Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 1935. С. 295.

<sup>42</sup> Современники заметили этот контраст. 8 марта 1865 г. Т.А. Берс писала Толстым: “Попов (профессор русской истории Московского университета. – В.В.) говорил, что ты польстил московскому обществу, выставил таких всех молодых, веселых, так оживленно, а в Петербурге отжившие, разочарованные”. Цит. по: Цявловский М.А. Как писался и печатался роман “Война и мир” // Толстой и о Толстом: Новые материалы. М., 1927. Сб. 3. С. 138.

рам, т.е. прежде всего Наполеону: «Француз, который при Ватерлоо сказал: “La garde meurt, mais ne se rend pas”, и другие, в особенности французские, герои, которые говорили достопамятные изречения, были храбры и действительно говорили достопамятные изречения; но между их храбростью и храбростью капитана есть та разница, что если бы великое слово, в каком бы то ни было случае, даже шевелилось в душе моего героя, я уверен, он не сказал бы его: во-первых, потому, что, сказав великое слово, он боялся бы этим самым испортить великое дело, а во-вторых, потому, что, когда человек чувствует в себе силы сделать великое дело, какое бы то ни было слово не нужно. Это, по-моему, особенная и высокая черта русской храбрости; и как же после этого не болеть русскому сердцу, когда между нашими молодыми воинами слышишь французские пошлые фразы, имеющие претензию на подражание устарелому французскому рыцарству?».

Искусственно-красивой театральности французского языка в “Воине и мире” противопоставлено “исключительно-русское чувство презрения ко всему условному, искусственному” (XI, 357). Этот контраст, осложняемый антитезой антинационального позерства высшего придворного общества – и национально-одушевления поместного дворянства и крестьян, в “Воине и мире” чрезвычайно ярко символизирован Л. Толстым в ироническом изображении посольства Мишо к государю с официальным известием об оставлении Москвы. “Посланый этот был француз Мишо, не знавший по-русски, но *quoique étranger, Russe de cœur et d’âme*, как он сам говорил про себя” (XII, 10). Мишо, иронически именуемый “уполномоченным русского народа”, занимается *jeu de mots* и произносит трескучие риторические фразы.

“[...] Мишо – *quoique étranger, mais Russe de cœur et d’âme* – почувствовал себя, в эту торжественную минуту, – *enthousiasmé par tout ce qu’il venait d’entendre*, – (как он говорил впоследствии), и он в следующих выражениях изобразил как свои чувства, так и чувства русского народа, которого он считал себя уполномоченным.

– Sire! – сказал он, – *Votre Majesté signe dans ce moment la gloire de sa nation et de salut de l’Europe!*” (XII, 13).

Так, разоблачая ложное понятие о величии, Л. Толстой прибегает к французскому слову *grand*, как условному знаку искусственно-искаженного понятия: «“*C’est grand*” – говорят историки, и тогда уже нет ни хорошего, ни дурного, а есть “*grand*” и “*ne grand*”. *Grand* – хорошо, не *grand* – дурно. *Grand* есть свойство, по их понятиям, каких-то особенных существ, называемых ими героями. И Наполеон, убираясь в теплой шубе домой от гибнущих не только товарищей, но (по его мнению) людей, им приведенных сюда, чувствует *que c’est grand*, и душа его покойна.

“*Du sublime* (он что-то *sublime* видит в себе) *au ridicule il n’y a qu’un pas*”, говорит он. И весь мир 50 лет повторяет: *Sublime! Grand! Napoléon le grand! Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas*” (XII, 165). Ср.: “Потомство и история признали Наполеона *grand*” (XII, 182) и др.

Точно так же тенденция к риторике, к показной сентиментальности и к красивым условным эффектам, заложенная во французском языке, разоблачается в “Воине и мире” иронической параллелью – сопоставлением *m-selle Bourienne*, Наполеона и капитана Рамбала – через повторяющееся французское выражение “*ma pauvre mère*”: “[...] чтоб окончательно тронуть сердца русских, он (Наполеон. – В.В.), как и каждый француз, не могущий себе вообра-



зить ничего чувствительного без воспоминания о *ma chère, ma tendre, ma pauvre mère*, он решил, что на всех этих (т.е. богоугодных. – В.В.) заведениях он велит написать большими буквами: *Etablissement dédié à ma chère Mère*. Нет, просто: *Maison de ma Mère*, решил он сам с собою” (XI, 325). Ср.: “На богоугодных заведениях он велел надписать *Maison de ma mère*, соединяя этим актом нежное сыновнее чувство с величием добродетели монарха” (XII, 87). Ср.: “У *m-selle Vougièppe* была история, слышанная ею от тетки, dokonченная ею самой, которую она любила повторять в своем воображении. Это была история о том, как соблазненной девушке представлялась ее бедная мать, *sa pauvre mère*, и упрекала ее за то, что она без брака отдалась мужчине [...] Теперь *этот он*, настоящий русский князь, явился. Он увезет ее, потом явится *та pauvre mère*, и он женится на ней [...]” (IX, 274). Ср. также: «И с легкою и наивною откровенностью француза, капитан рассказал Пьеру историю своих предков, свое детство, отрочество и возмужалость, все свои родственные, имущественные и семейные отношения. “*Ma pauvre mère*” играла, разумеется, важную роль в этом рассказе» (XI, 371).

Любопытно, что во имя художественно-стилистической задачи – иронически связать образ Наполеона с графаретной французской фразой “*та pauvre mère*” – Толстой пренебрег недостоверным характером источника и воспользовался таким крайне сомнительным (явно сатирическим) известием: “На всех домах богоугодных заведений Наполеон написал: *Maison de ma mère*, также и в сумасшедшем доме, не знают, что он сим разуметь хочет”<sup>43</sup>.

Прием повествовательного использования лексики и фразеологии персонажей дает возможность автору “Войны и мира” иронически дифференцировать тончайшие семантические оттенки в пределах одного и того же понятия. Например, Пьер и капитан Рамбаль разговаривают о любви, которую они понимают по-разному. Употребление русского и французского слова (*любовь* и *l’amour*) ярко выражает эти субъективно-смысловые контрасты двух национальных идеологий: “[...] *l’amour*, которую так любил француз, была не та низшего и простого рода любовь, которую Пьер испытывал когда-то к своей жене, ни та раздуваемая им самим романтическая любовь, которую он испытывал к Наташе (оба рода этой любви Рамбаль одинаково презирал – одна была *l’amour des charretiers*, другая *l’amour des nigauds*); *l’amour*, которой поклонялся француз, заключалась преимущественно в неестественности отношений к женщине и в комбинации уродливостей, которые придавали главную прелесть чувству” (XI, 372).

Ср. также: “Хотя источник *chagrin* г-на Мишо и должен был быть другой, чем тот, из которого вытекало *горе* русских людей, Мишо имел такое печальное лицо, когда он был введен в кабинет государя [...]” (XII, 10).

Отношение к французскому языку, как к языку искусственно-аффектированных и лакирующих жизнь условно-красивых фраз, открыло для Л. Толстого в его борьбе с риторикой широкие возможности комических сопоставлений двух сфер изображения: толстовской, неприкрашенно-реалистической, полемически претендующей на воссоздание подлинной жизни, и исторически-препарированной французскими писателями (например, Тьером)<sup>44</sup>. Так необыкновенно остро и иронически-зло Л. Толстой “реализует” в плане сюжета “Войны и ми-

<sup>43</sup> Выписка из известий из Москвы от 18 сентября (Русский архив. 1864. Стлб. 786).

<sup>44</sup> Ср. пародийное обнажение мнимой историчности этого приема в “Искре” (1869. № 7. С. 87).

ра” рассказ Тьера о разговоре Наполеона с пленным казаком (un cosaque de Platow, enfant du Don), превращая этот рассказ в контрастно-юмористическую повесть о встрече с Наполеоном пьяного лакея Лаврушки (XI, 131–134).

Достаточно привести несколько языковых параллелей русского и французского текста в повествовательном стиле (при сообщении Лаврушке об имени собеседника, т.е. Наполеона):

Лаврушка (*поняв, что это делалось, чтобы озадачить его, и что Наполеон думает, что он испугается*), чтобы угождать новым господам, тотчас же притворился изумленным, ошеломленным, вытучил глаза и сделал такое же лицо, которое ему привычно было, когда его водили сечь (XI, 133)

A peine l'interprète de Napoléon [...] avait-il parlé que le Cosaque, saisi d'une sorte d'ébahissement ne proféra plus une parole et marcha les yeux constamment attachés sur ce conquérant, dont le nom avait pénétré jusqu'à lui, à travers les steppes de l'Orient (говорит Тьер, изображая un sentiment d'admiration naïve et silencieuse) (XI, 133)

Риторическое фразерство этого “исторического” стиля разоблачается хотя бы сопоставлением образа Лаврушки с теми метафорами и эпитетами, которые приданы образу казака у Тьера: “l'oiseau qu'on rendit aux champs qui l'on vu naître poscaquel на аванпосты, придумывая вперед все то, чего не было и что он будет рассказывать у своих” (XI, 133–134).

Не менее красочны и комичны контрасты между лакейско-кудрявой, полубессмысленной русской речью Лаврушки и гладким, сказочно-вещим французским стилем тьеровского казака.

«Он (Лаврушка. – В.В.) врал все, что толковалось между денщиками. Многое из этого была правда. Но когда Наполеон спросил его, как же думают русские, победят они Бонапарта, или нет, Лаврушка прищурился и задумался.

Он увидел тут тонкую хитрость, как всегда во всем видят хитрость люди подобные Лаврушке, насутился и помолчал.

“Оно значит: коль быть сражению, – сказал он задумчиво, – и в скорости, так это так точно. Ну а коли пройдет три дня, а после того самого числа, тогда значит это самое сражение в оттяжку пойдет”.

«Наполеону перевели это так:

“Si la bataille est donnée avant trois jours, les Français la gagneraient, mais que si elle serait donnée plus tard, Dieu sait ce que en arriverait”» (XI, 132)<sup>45</sup>.

Те же языковые приемы легко заметить и в ироническом сопоставлении рассказа Л. Толстого о выстрелах из Кремля по французскому войску с “красноречивыми строками” Тьера: «Кто были эти люди, никто не знал. “Enlevez-moi ça”, только сказано было про них, и их выбросили и прибрали потом, чтоб они не воняли. Один Тьер посвятил их памяти несколько красноречивых строк [...]» (XI, 352).

В других случаях фразерство Тьера лишь иронически демонстрируется подбором разоблачающих слов – с переводом их на толстовский русский язык. “Потом, по красноречивому изложению Тьера, он велел раздать жалованье своим войскам русскими, сделанными им, фальшивыми деньгами” (XII, 88).

<sup>45</sup> Ср. в “Искре” (1869. № 15. С. 183) пародическое саморазоблачение Лаврушки, обнажающее тенденциозность толстовского реализма: “Тьер все это прописал; но хоша французов и обманешь, – графа Толстого никогда, так он меня, раскусимши, описал”.

Понятно, что на фоне такого стилистического соотношения двух языков чужие, французские слова и выражения, включенные в авторскую речь, получают значение иронических цитат. Попадая в смысловую атмосферу русского языка, они контрастно выделяются своим семантическим обликом и экспрессивным тоном. Еще более комичными, искаженными кажутся русские слова во французской форме (*steppes, Moscou, cosaque* и т.п.).

Чрезвычайно эффектна та едко-ироническая экспрессия, которая окружает вовлекаемые в повествовательный контекст французские слова и фразы Наполеона. Например: “Увидав на той стороне *les Cosaques* и расстилавшиеся степи (*les Steppes*), в середине которых была *Moscou la ville sainte*, столица того, подобного Скифскому, государства, куда ходил Александр Македонский, – Наполеон, неожиданно для всех и противно как стратегическим, так и дипломатическим соображениям, приказал наступление” (XI, 8). Ср.: “Для него было не ново убеждение в том, что присутствие его на всех концах мира, от Африки до *стеней Московии*, одинаково поражает и повергает людей в безумие самозабвения” (XI, 11). Ср. также вопрос Наполеона: “Правда ли, что *Moscou* называют *Moscou la sainte*?” (XI, 30).

Наполеоновские фразы о *Moscou*, многократно повторяясь, получают комический, неестественно-напыщенный, оперный оттенок: “От Вязьмы было сделано распоряжение Наполеоном для движения прямо на Москву. *Moscou, la capitale asiatique de ce grand empire, la ville sacrée des peuples d’Alexandre, Moscou avec ses innombrables églises en forme de pagodes chinoises!* Эта *Moscou* не давала покоя воображению Наполеона” (XI, 131).

Ср. также: “Когда вот-вот *les enfants du Don* могли поймать самого Императора в середине его армии, ясно было, что нечего больше делать, как только бежать [...]” (XII, 115) и др.<sup>46</sup>

Естественно, что сам автор тоже начинает иронически стилизовать наполеоновскую манеру выражения и оценки событий, превращая соответствующие образы в саркастические афоризмы. Особенно внушителен финальный аккорд, заключающий повесть о *ridicule*-ном въезде Наполеона в Москву и выраженный в образах “наполеоновского” стиля: “*Le coup de théâtre avait raté*” (XI, 329).

## 4

Несколько иначе освещаются формы и приемы того антинационального русско-французского стиля, который – в изображении Толстого – составляет характеристическую черту петербургской придворной и бюрократической аристократии. Сущность этого стиля в “Войне и мире” далеко не исчерпывается кодексом *comme il faut*.

Содержание и функции французского языка, как и формы выражения идеалов великосветского “аристократизма”, *comme il faut*, были представлены в “Юности”: «Мое *comme il faut* состояло, первое и главное, в отличном французском языке и особенно в выговоре. Человек, дурно выговаривающий по-французски, тотчас же возбуждал во мне чувство ненависти. “Для чего же ты хочешь

<sup>46</sup> Ср. при описании Мюрата, в связи с комическим, бесконечным повторением эпитетов *король и королевский*, французские фразы: “Лицо Мюрата сияло глупым довольством в то время, как он слушал *Monsieur de Balachoff*. Но *rouauté oblige*: он чувствовал необходимость переговорить с посланником Александра о государственных делах, как король и союзник” (XI, 18–19).

говорить, как мы, когда не умеешь?” – с ядовитой насмешкой спрашивал я его мысленно» (гл. XXXI – “Comme il faut”).

Вместе с тем здесь отмечены некоторые стержневые понятия той семантической системы, которая ассоциировалась с этой сферой французского аристократического *comme il faut*: «Прежде всего, я желал быть во всех своих делах и поступках “noble” (я говорю noble, а не благородный, потому что французское слово имеет другое значение, что поняли немцы, приняв слово noble и не смешивая с ним понятия ehrlich)» (гл. XXX – “Мои занятия”)<sup>47</sup>. По-видимому, контрастным понятием было *manant* (т.е. деревенщина, мужик, грубый, невоспитанный человек). “[...] браниться, как manants какие-нибудь?.. (Я очень любил это слово manant, и оно мне было ответом и разрешением многих запутанных отношений)” (гл. XXXVI – “Университет”).

В “Отрочестве” и “Юности” отмечаются также фальшь, “искусственность”, присущая великосветскому стилю французского языка. Николенка Иртенев, классифицируя любовь на три рода, (любовь красивая, любовь самоотверженная и любовь деятельная), замечает о любви красивой: “Смешно и странно сказать, но я уверен, что было очень много и теперь есть много людей известного общества, в особенности женщин, которых любовь к друзьям, мужьям, детям сейчас бы уничтожилась, ежели бы им только запретили про нее говорить по-французски”. После этого в военных рассказах Л. Толстой не раз подчеркивал контраст между простотой народно-русского стиля и условно-фальшивой театральностью великосветско-французской фразеологии. Характерны показное внедрение этого *jargon du monde* в речь жалкого Гуськова и презрительное отношение к нему беспритязательных кавказских офицеров в рассказе “Встреча в отряде с московским знакомым” (1853–1856)<sup>47а</sup>.

– Павел Дмитриевич отлично играет, но теперь удивительно, что с ним сделалось, он совсем как потерянный – *la chance a tourné*, – добавил он, обращаясь преимущественно ко мне.

Мы сначала снисходительным вниманием слушали Гуськова, но как только он сказал еще эту французскую фразу, мы все невольно отвернулись от него”.

В “Войне и мире” великосветский петербургский круг, пользующийся почти исключительно французским языком, изображается, как общество расчетливых актеров, у которых речь, жесты, мимика и поступки всецело определяются условным кодексом правил светского поведения, репертуаром взаимно распределенных ролей и колебаниями изменчивой придворной моды: “Князь Василий говорил всегда лениво, как актер говорит роль старой пьесы” (IX, 5). “Быть энтузиасткой сделалось ее (А.П. Шерер. – В.В.) общественным положением, и иногда, когда ей даже того не хотелось, она, чтобы не обмануть ожидающий людей, знавших ее, делалась энтузиасткой” (IX, 5).

Понятно, что при таком “общественном” закреплении за персонажем определенного амплуа сужается система его речей, интонации, его “игры”. Так, Анна Павловна характеризуется главным образом оттенками улыбки и выражением грусти при упоминании об императрице.

Сравнение салона Анны Павловны с прядильной мастерской направлено к той же цели разоблачения механических форм великосветского актерства. “Ан-

<sup>47</sup> Ср. в “Войне и мире” о капитане Рамбале: “В звуках голоса, в выражении лица, в жестах этого офицера было столько добродушия и благородства (во французском смысле) [...]” (XI, 363).

<sup>47а</sup> В настоящее время издается под заглавием “Из кавказских воспоминаний. Разжалованный” – (Ред.).

на Павловна [...] одним словом или перемещением опять заводила *равномерную, приличную разговорную машину*". Ср.: "Вечер Анны Павловны был пущен. Веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели" (IX, 13). А образ метрд'отеля освещает искусственную и внешнюю красоту форм салонного разговора: "Как хороший метрд'отель подает как нечто сверхъестественно-прекрасное тот кусок говядины, который есть не захочется, если увидеть его в грязной кухне, так и в нынешний вечер Анна Павловна сервировала своим гостям сначала виконта, потом аббата, как что-то сверхъестественно утонченное" (IX, 13). И еще: "[...] виконт был подан обществу в самом изящном и выгодном для него свете, как ростбиф на горячем блюде, посыпанный зеленью" (IX, 14).

Иронически обнажая и сатирически схематизируя строй великосветского разговора, Толстой показывает, что в основе его лежит прием каламбурной, случайной или условленной, утвержденной нормами этикета внешней ассоциации французских и – реже – русских слов и фраз. Экспрессивные формы этой разговорной игры и ее приемы так же строго определены, как работа машины. Всякое проявление естественности пугает, как "неприличие". Светские характеры и связываемые с каждым из них "тональности" речи и мимической игры регламентированы. Даже каламбуры становятся сценической условностью. Амплиу каламбуриста фиксируется. "– Как, как это? – обратилась к нему (Билибину. – В.В.) Анна Павловна, возбуждая молчание для услышания *mot*, которое она уже знала" (XII, 5).

Чрезвычайно эффектно в гротескном масштабе эта беспредметная пустота французского светского стиля, его оторванность от существа значений слов, от искренних переживаний гиперболизируются в образе очаровательного Ипполита, лицо которого "было отуманено идиотизмом". Когда виконт начал рассказывать историю об убиении герцога Ангиенского, Ипполит спрашивает: "Это не история о привидениях?".

"– C'est que je déteste les histoires de revenants, – сказал он таким тоном, что видно было, – он сказал эти слова, а потом уже понял, что они значили" (IX, 15).

"– C'est la route de Varsovie peut-être, – громко и неожиданно сказал князь Ипполит. Все оглянулись на него, не понимая того, что он хотел сказать этим [...] Он также, как и другие, не понимал того, что значили сказанные им слова. Он во время своей дипломатической карьеры не раз замечал, что таким образом сказанные вдруг слова оказывались очень остроумны, и он на всякий случай сказал эти слова, первые пришедшие ему на язык. "Может выйдет очень хорошо", думал он, а "ежели не выйдет, они там сумеют это устроить" (XII, 6).

В этом смысле показательны иронические комментарии автора, объясняющие в конкретных случаях смысл употребления французского языка или перехода к нему от русского в той или иной сюжетной ситуации.

Например: "Выслушав возражения своей матери (против нового выхода за муж от живого мужа. – В.В.), Элен кротко и насмешливо улыбнулась... – Ah, maman, ne dites pas de bêtises. Vous ne comprenez rien. Dans ma position j'ai des devoirs, – заговорила Элен, переводя разговор на французский с русского языка, на котором ей всегда казалась какая-то неясность в ее деле" (XI, 286–287).

На указании отношения к французскому языку в стиле Толстого иногда почти целиком основана характеристика вводного персонажа. Таков эскиз дежурного офицера в отряде Багратиона: "Дежурный офицер отряда, мужчина красивый, щеголевато одетый и с алмазным перстнем на указательном пальце, дурно, но охотно говоривший по-французски" (IX, 209).

Л. Толстой иронически использует для характеристики великосветского стиля тонкие оттенки и модификации произношения: “Eh, mon cher vicomte, – вмешалась Анна Павловна, – l’Угоре (она почему-то выговаривала l’Угоре, как особенную тонкость французского языка, которую она могла себе позволить, говоря с французом) [...]” (X, 88).

Французский акцент выставляется как средство экспрессивной деформации русского слова. “Очень хорошо, извольте подождать, – сказал он (князь Андрей. – В.В.) генералу тем французским выговором по-русски, которым он говорил, когда хотел говорить презрительно” (IX, 301). Ср.: “Сонюшка, bonjour, – сказала она (Ахросимова. – В.В.) Соне, этим французским приветствием оттеня свое слегка презрительное и ласковое отношение к Соне” (X, 315).

Таким образом, при посредстве французского языка Л. 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. Любопытно, что те персонажи романа, на стороне которых лежали симпатии автора, прибегают к французскому языку преимущественно тогда, когда они вступают в атмосферу великосветского салона или входят в общение с персонажами из офранцузженной аристократии (ср. строение речи князя Андрея). Даже Пьер Безухов, после французского плена и соприкосновения с Каратаевым, почти не пользуется французским языком. Изображение быта Ростовых овеяно духом русского языка и почти освобождено (насколько это можно было сделать без искажения исторической перспективы) от экспрессивных красок великосветско-французской комильфотности.

Любопытно, что граф Ростов даже плохо говорит по-французски (“на очень дурном, но самоуверенном французском языке”). В черновой редакции были даже комические иллюстрации этого дурного французского языка графа: “Eh! Ma chère, Марья Львовна, – сказал он своим дурным французским выговором и языком, – il faut roug que la jeunesse elle se passe! Право, – прибавил он. – И мы с вашим мужем не святые были. Тоже бывали грешки” (IX, 397).

О Марье Дмитриевне Ахросимовой автор замечает: “Марья Дмитриевна всегда говорила по-русски” (IX, 73). Ее речь строится на основе просторечия, близкого к крестьянскому языку, и формул “устной словесности”. Например: “Ты что, *старый греховодник*, – обратилась она к графу, целовавшему ей руку, – *чай*, скучаешь в Москве? *Собак гонять негде?* [...]”; “*зелье-девка*” и т.п.

На фоне этой широкой антитезы великосветско-французского и безыскусственно-русского стиля речи и поведения интересен контрастный параллелизм реплик, представляющих как бы развитие одной и той же темы на языке двух разных классов – крестьян-солдат и придворной аристократии:

До назначения Кутузова  
главнокомандующим:

“[...] разве можно в такую минуту назначать человека дряхлого и слепого, просто слепого? *Хорош будет генерал слепой!* Он ничего не видит. *В жмурки играть...* ровно ничего не видит!” (слова князя Василия; XI, 129).

После назначения Кутузова  
главнокомандующим:

– Как же *сказывали*, Кутузов *кривой*,  
*об одном глазу?*

– *А то нет!* Вовсе кривой.

– Не... брат, *глазастее* тебя. *Сапоги и*  
*подвертки* – все оглядел...

– Как он, *братец ты мой*, *глянет на*  
*ноги мне ... ну!* думаю... (IX, 144–145).

– Mais on dit, qu'il est aveugle, mon  
prince? – сказал он [l'homme de beaucoup de  
mérite], напоминая князю Василию его же  
слова.

– *Allez donc, il y voit assez*, – сказал  
князь Василий своим басистым, быстрым  
голосом с покашливанием, тем голосом и  
с тем покашливанием, которым он разре-  
шал все трудности. – *Allez, il y voit assez*, –  
повторил он (XI, 129)<sup>48</sup>.

Конечно, прием изображения событий “плотью и кровью тех людей, кото-  
рые составляли собою материал событий” (Страхов), требует “транспозиции”  
французских слов и фраз из великосветских диалогов в авторскую речь. Эти  
своеобразные “цитаты”, выражающие великосветское отношение к действи-  
тельности, к лицам и событиям, в составе авторского стиля подвергаются экс-  
прессивной деформации. Чаще всего они создают атмосферу иронии, язвитель-  
ной насмешки и комической издевки. Но вместе с тем они придают повествова-  
нию резкий и красочный колорит эпохи.

Например: “Приехала и известная, как *la femme la plus séduisante de*  
*Pétersbourg*, молоденькая маленькая княгиня Болконская, прошлую зиму вы-  
шедшая замуж и теперь не выезжавшая в *большой свет* по причине своей бере-  
менности, но ездившая еще *на небольшие вечера*” (IX, 9).

– “Вы не видели еще? – или – вы незнакомы с *ma tante*? – говорила Анна Па-  
вловна приезжавшим гостям и весьма серьезно подводила их к маленькой ста-  
рушке [...] называла их по имени, медленно переводя глаза с гостя на *ma tante*  
[...]” (IX, 9, 10). Ср.: “Кроме *ma tante* [...] общество разбилось на три кружка”  
(IX, 13). Этот образ *ma tante* находится в литературном родстве с образом старой  
графини из “Пиковой дамы” Пушкина.

“*La charmant Hippolyte* поражал своим необыкновенным сходством с сест-  
рою красавицей и еще более тем, что, несмотря на сходство, он был поразитель-  
но дурен собой” (IX, 15). “Анна Павловна по-прежнему давала у себя в свобод-  
ные дни такие вечера [...] на которых собирались, во-первых, *la crème de la véri-  
table bonne société, la fine fleur de l'essence intellectuelle de la société de Pétersbourg*,  
как говорила сама Анна Павловна. Кроме этого утонченного выбора общества  
[...] нигде, как на этих вечерах, не высказывался так очевидно и твердо градус  
политического термометра, на котором стояло настроение придворного легити-  
мистского петербургского общества” и т.п.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Ср. в письме Жозефа де Местра от 2/14 сентября 1812 г.: «Его императорское величество вручил  
верховное командование князю Кутузову, ко всеобщему удовлетворению; надо признать, что,  
несмотря на его физические недостатки, ничего лучшего нет. За восемь дней до этого я слышал,  
как говорили: “Чего вы хотите от слепого генерала?” (Que voulez-vous faire d'un général aveu-  
gle?”). После назначения я обратил на это внимание того лица и услышал ответ: “Ах, боже мой!  
Он видит совершенно достаточно” (Ah! mon dieu! il y voit assez)” (“Correspondance diplomatique de  
Joseph de Maistre (1811–1817)”, recueillie et publiée par Albert Blanc, Paris, 1861. I–II). Ср.: *Эйхенба-  
ум Б. Лев Толстой*. М.; Л., 1931. Кн. 2. С. 313.

<sup>49</sup> Ср. далее: “*La crème de la véritable société* состояла из обворожительной и несчастной, покинутой  
мужем Элен, из Mortemart’a, обворожительного князя Ипполита [...] двух дипломатов, тетушки,  
одного молодого человека, пользовавшегося в гостиниго наименованием просто d'un homme de  
beaucoup de mérite [...] Градус политического термометра, указанный на этом вечере обществу,

Славянофильская оценка “галломании” великосветского круга не только не вступает в противоречие со стилем изображаемой эпохи, но, напротив, рельефно отражает и выделяет его. Французский язык, иногда с примесью русского национально-бытового просторечия, иногда с резкими переходами в областную, крестьянскую простонародность, был характерным явлением дворянского быта начала XIX в. Толстой, отбрасывая литературные условности тургеневской манеры, яркими, даже кричащими красками, но с необыкновенной реалистической точностью воспроизводит эти русско-французские речевые стили разных слоев дворянства. Автор не только описывает манеру речи разных персонажей, но драматически воспроизводит характеристические особенности их языка, вместе с тем комментируя их как историк быта и нравов. Еще Н.Н. Страхов писал об этом: “Точно видишь все то, что описывается, и слышишь все звуки того, что совершается. Автор ничего не рассказывает от себя; он прямо выводит лица и заставляет их говорить, чувствовать и действовать, при чем каждое слово и каждое движение верно до изумительной точности, т.е. вполне носит характер лица, которому принадлежит”<sup>50</sup>.

Поэтому авторская квалификация языка персонажа у Толстого всегда оправдана стилем речи этого персонажа и органически связана с ним. Например: “Он (князь Василий Курагин. – В.В.) говорил на том изысканном французском языке, на котором не только говорили, но и думали наши деды” (IX, 4). “Contez-mous cela, vicomte, – сказала Анна Павловна, с радостью чувствуя, как чем-то à la Louis XV отзывалась эта фраза [...]” (IX, 13). Ср. у Пушкина в “Рославлеве”: “Подражание французскому тону времен Людовика XV было в моде”.

Вместе с тем Л. Толстой в соответствии со стилем эпохи очерчивает естественные семантические границы русского языка того времени и сферу его обязательного взаимодействия с французским (особенно в кругу отвлеченных понятий). Например: “Я... надеюсь... руководства... помощи... в обновлении, – сказал Пьер с дрожанием голоса и с затруднением в речи, происходящим и от волнения, и от непривычки говорить по-русски об отвлеченных предметах” (X, 76). “[Пьер] [...] начал оживленно, изредка прорываясь французскими словами и книжно выражаясь по-русски” (XI, 93).

Французский язык является на помощь русскому или для сообщения речи соответствующей экспрессии, или для выражения такого понятия и такого стилистического нюанса, которые еще не были выработаны в самой русской разговорной речи того времени. Например, в языке княжны Марьи: “[...] ты меня знаешь... как я бедна en ressources, для женщины, привыкшей к лучшему обществу” (IX, 128); “Mon père взял ее сиротой sur le pavé” (IX, 128); “[...] какое другое чувство, кроме vénération, может возбудить такой человек, как mon père?” (IX, 129).

---

был следующий: сколько бы все европейские государи и полководцы ни старались потворствовать Бонапартию, для того, чтобы сделать м н е и вообще н а м эти неприятности и огорчения, мнение наше на счет Бонапартия не может измениться. Мы не переставали высказывать свой непритворный на этот счет образ мыслей, и можем сказать только прусскому королю и другим: тем хуже для вас. Tu l'as voulu, George Dandin, вот все, что мы можем сказать. Вот что указывал политический термометр на вечере Анны Павловны” (X, 86–87).

<sup>50</sup> Страхов Н.Н. Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом (1862–1885). 5-е изд. Киев, 1908. С. 188.



Характерны по своему художественному соответствию духу эпохи самые приемы смещения французского стиля с русским, иногда с его простонародными стилями. Например, в речи князя Василия: “Arranges-moi cette affaire et je suis votre вернейший раб à tout jamais (p a n, comme mon староста m’écrit des донесения: покой -ер-п)” (IX, 9). “А, да вы мне не подите говорить про политику, как Annette!” (IX, 270).

В этой связи любопытно, что речь князя Василия в разговоре со старым князем Болконским приобретает яркую окраску простонародности. Например: “Для мила дружка семь верст не околица [...] Вот мой второй, прошу любить и жаловать” (IX, 272).

Смешение французского языка с простонародной речью, как осознанный самими героями прием экспрессивной расцветки речи и источник каламбуров, остро показано в образе Шиншина: “[...] говорил Шиншин, посмеиваясь и соединяя (в чем и состояла особенность его речи) самые народные русские выражения с изысканными французскими фразами” (IX, 71).

Например: «Connaissez-vous le proverbe: “Ерема, Ерема, сидел бы ты дома, точил бы свои веретена”» (IX, 76); “Немец на обухе молотит хлебец, comme dit le proverbe” (IX, 72); “Уж на что Суворова – и того *расколотили*, à plate couture, а где у нас Суворовы теперь? Je vous demande un peu, – беспрестанно перескакивая с русского на французский язык, говорил он” (IX, 76) и т.п.

Еще более своеобразна функция русского языка во французской речи дипломата Билибина:

“– [...] malgré la haute estime qu je professe pour le православное российское воинство, j’avoue que votre victoire n’est pas de plus victorieuses. – Он продолжал все так же на французском языке, произнося по-русски только те слова, которые он презрительно хотел подчеркнуть” (IX, 187); “Voyez-vous, mon cher: ура! за царя, за Русь, за веру! Tout ça est bel et bon” (IX, 188) и т.п.

Вместе с тем в построении речи Билибина рельефно выступает прием калькирования французской фразеологии и французского синтаксиса. Например: “Вы со *всею массой* своею обрушились на несчастного Мортье при одной дивизии и этот Мортье уходит у вас *между рук*” (IX, 187); “[...] так думают *большие колпаки* здесь [...]” (IX, 189); “*Надо, чтобы хорошо провести* эти дни здесь” (IX, 468).

Но еще гротескнее и художественно-внушительнее воплощен антинациональный стиль великосветского салона в русской речи очаровательного Ипполита Курагина, искажающей всю систему русского языка и беспомощно цепляющейся за французский:

«И князь Ипполит начал говорить по-русски таким выговором, каким говорят французы, побывавшие с год в России [...]

– В Moscou есть *одна барыня, ие dame*. И она очень скупа. *Ей нужно было иметь два valets de pied за карета*. И *очень большой ростом*. Это было *ее вкусу*. И она имела *une femme de chambre, еще большой росту*. Она сказала [...] да, она сказала: “*девушка (à la femme de chambre), надень livrée и поедем со мной, за карета, faire des visites [...]*” Она поехала. Внезапно сделался сильный ветер. *Девушка потеряла шляпа, и длинны волоса расчесались [...]*» (IX, 26–27).

Этих иллюстраций достаточно для того, чтобы понять, как тонко, разнообразно, художественно-целесообразно и исторически-правдоподобно пользуется Л. Толстой французским языком для воссоздания стиля изображаемой эпохи и многообразия характеров “русских европейцев”, русских парижан из великосветского общества начала XIX в.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

## 1

Литературное пренебрежение к фразе, к аффектированным и условно-риторическим приемам выражения в языке Л. Толстого (50–60-х годов) было одним из проявлений борьбы с романтическими стилями предшествующей эпохи, с их искусственной фразеологией, с их застывшей характерологией и мифологией. На литературном знамени Л. Толстого был девиз: простота и правда. Л. Толстой борется за реалистический стиль, за беспощадное разоблачение чисто словесных штампов, за точное, красочное и неприглаженное воспроизведение действительности в слове<sup>51</sup>.

Разумеется, самые приемы и принципы этого толстовского реализма связаны с своеобразием того места, которое занимал Л. Толстой в идеологической борьбе своего времени.

В семантике литературного языка отражаются функциональные связи предметов, явлений, событий, понятий, категорий лиц, признанные и осознанные данной общественной средой, и вместе с тем свойственное этой среде понимание сущности всех этих предметов и явлений, ее оценка их соотношений и взаимоотношений. Живая предметная сущность вещей и понятий отражается в слове не непосредственно, не прямо, а через призму культурных и бытовых традиций данного общества, связанных с застывшей и нередко лишенной реального, живого содержания фразеологией.

Но великие писатели-реалисты всегда стремятся отобразить подлинную действительность, освобожденную от риторических прикрас литературности. Уже Гоголь в своих произведениях, особенно в “Мертвых душах”, начал борьбу с романтическим и официально-бюрократическим искажением действительности, с “кривым зеркалом” романтических и официально-канцелярских фраз. Этот реалистический метод Гоголя – с существенными формально-стилистическими и идеологическими изменениями и поправками – был принят Гончаровым и применен им, например, в “Обыкновенной истории” и “Обломове”. В сущности, и Л. Толстой переносит тот же метод в новую тематическую, художественно-идеологическую сферу и в совсем иную языковую и индивидуально-стилистическую систему. Характерно, что Л. Толстой, в первый период своего творчества отрицая “разум” как источник адекватного постижения действительности, опирается на “сознание”, на “чувство”, на интуицию, как на главное орудие познания мира. А это “сознание”, это “чувство”, отрицающее условности буржуазной и аристократическо-бюрократической культуры и цивилизации, чаще всего и “органичнее” всего, по Толстому, функционирует в простом русском “народе”, в тех его социальных слоях, которые не испорчены “цивилизацией”, которые органически связаны с национальной почвой, с землей, т.е. в поместном дворянстве, крестьянстве и тесно примыкающих к ним общественных и профессиональных группах. Это непосредственное “сознание” не может найти полного и адекватного выражения в

<sup>51</sup> Позднее (13 декабря 1902 г.) Толстой писал в дневнике: “[...] нужно тонкое чутье и умственное развитие для того, чтобы различать между набором слов и фраз и истинным словесным произведением искусства” (Лев Толстой о литературе и искусстве // Литературный критик. 1935. № 11. С. 86).

словах. “Выразить словами то, что понимаешь, так, чтобы другой понял тебя, как ты сам, – дело самое трудное” (“Дневник”, 10 апреля 1890 г.). Со словом необходимо бороться, чтобы одолеть его.

## 2

В самом деле, слова, называя предмет, явление или качество, нередко скрывают их подлинную, “естественную” сущность, подменяя понимание их живой, противоречивой и сложной природы традиционным, односторонним представлением о них. По воззрению Л. Толстого, необходимо исходить не от слова, а от “дел”, от “жизни”, надо идти от живого явления, рассматриваемого в его внутреннем существе, к его обозначению, проверяя принятые значения слов на фактах. Так, весь рассказ “Набег” построен на вариациях образов и событий, связанных с определением значения слова *храбрость* – во всей “истине и простоте”. “Можно ли назвать храбрым коня, который, боясь плети, отважно бросается под кручу, где он разобьется; ребенка, который, боясь плети, отважно бросается под кручу, где он разобьется; ребенка, который, боясь наказания, смело бежит в лес, где он заблудится; женщину, которая, боясь стыда, убивает свое детище и подвергается уголовному наказанию; человека, который из тщеславия решается убивать себе подобного и подвергается опасности быть убитым? В каждой опасности есть выбор. Выбор, сделанный под влиянием благородного или низкого чувства, не есть ли то, что должно называть храбростью или трусостью?..”.

Та же тема выступает и в разговоре с капитаном Хлоповым:

– Нет, это не значит храбрый, что суется туда, где его не спрашивают...

– Что же вы называете храбрым?

– Храбрый? храбрый? – повторил капитан с видом человека, которому в первый раз представляется подобный вопрос: – храбрый тот, который ведет себя как следует, – сказал он, подумав немного”.

“Я вспомнил, что Платон определяет храбрость *знанием того, что нужно и чего не нужно бояться* [...] определение капитана вернее определения греческого философа, потому что, если б он мог выражаться так же, как Платон, он, верно, сказал бы, что храбр тот, кто боится того, чего следует бояться, а не того, чего не нужно бояться [...]”.

Адекватное и объективное выражение “предмета”, значения в слове, по Толстому, обусловлено соответствием и связью слова со всем контекстом подлинно “народной” русской жизни и идеологии. В этом смысле капитан Хлопов из “Набега” с его храбростью – олицетворение органической русской “правды”; и его слова, по мысли Л. Толстого, выражают и отражают не столько его личный характер, сколько национальное, русское миропонимание. Лишь в системе общенациональной, коллективной, “роевой” речи преодолеваются фальшь, ложь и субъективизм индивидуального и сословного, “односторонне-личного” и “надуманного”, и достигаются единство, согласие речи и смысла. В этом отношении в “Войне и мире” замечательна характеристика речи Платона Каратаева, который является для Пьера олицетворением “всего русского, доброго, круглого”, олицетворением “духа простоты и правды”. Платон Каратаев – лишь рупор народа. Его речь лишена индивидуального отпечатка: “[...] как будто слова его всегда были готовы во рту его и нечаянно вылетали из него [...]” (XII, 46); “[...] главная особенность его речи состояла в непосредственности и спорности. Он видимо никогда не думал о том, что он сказал и что он скажет; и от этого в

быстроте и верности его интонаций была особенная неотразимая убедительность” (XII, 49). Речь Каратаева – это непосредственная эманация народной мудрости, без всякой примеси индивидуально-надуманного. “Когда Пьер, иногда пораженный смыслом его речи, просил повторить сказанное, Платон не мог вспомнить того, что он сказал минуто тому назад, так же, как он никак не мог словами сказать Пьеру свою любимую песню. Там было: “родимая, березанька и тошенько мне”, но на словах не выходило никакого смысла. Он не понимал и не мог понять значения слов, отдельно взятых из речи. Каждое слово его и каждое действие было проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. Но жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла, как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал. Его слова и действия выливались из него так же равномерно; необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка. Он не мог понять ни цены, ни значения отдельно взятого действия или слова” (XII, 50–51).

Слова могут быть лишь прикрытием, а не раскрытием истинного содержания сознания. Они бывают пустой фразой, позой, искусственно выставляющей какую-нибудь мнимую, навязанную ложными понятиями черту характера, эмоцию. Разоблачение таких фраз составляет индивидуальную особенность стиля Л. Толстого<sup>52</sup>.

Словам-маскам, “фразам” идеологически противостоят слова, как непосредственные, простые и правдивые отражения жизни – во всей ее неприкрашенной наготе и противоречивой пестроте и сложности. Романтиским красивым фразам, которые являются “выдумкой”, прикрывающей и скрывающей истинную сущность предмета, Л. Толстой полемически противопоставляет непосредственное обозначение предмета и “прямое” выражение впечатления от него, от его “чувственного” переживания. Так, в повести “Казачи” – в контраст с условной романтической фразеологией, окутывающей тему гор, – горы изображаются через восприятие героя, отвергающее условности литературной фразеологии: “Оленину виднелось что-то серое, белое, курчавое, и как он ни старался, он не мог найти ничего хорошего в виде гор, про которые он столько читал и слышал. Он подумал, что горы и облака имеют совершенно одинаковый вид, и что особенная красота снеговых гор, о которых ему толковали, есть такая же выдумка, как музыка Баха и л ю б о в ь к женщине, в которые он не верил [...]”. Но далее горы заслоняют все, как чувственная, образная доминанта всех мыслей Оленина, как постоянно возвращающийся образ, который с силой вторгается в повседневные, будничные переживания, в каждую мысль Оленина.

<sup>52</sup> Так, в “Рубке леса”: «И козлы ружей, и дым костров, и голубое небо, и зеленые лафеты, и загорелое усатое лицо Николаева – все это как будто говорило мне, что ядро, которое уже вылетело из дыма и летит в это мгновение в пространстве, может быть направлено прямо в мою грудь. – “Вы где брали вино?” – лениво спросил я Болхова, между тем как в глубине души моей одинаково вятно говорили два голоса: один – господи, прими дух мой с миром, другой – надеюсь не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро, – и в то же мгновение над головой просвистело что-то ужасно неприятно, и в двух шагах от нас шлепнулось ядро. – “Вот, если бы я был Наполеон или Фридрих, – сказал в это время Болхов, совершенно хладнокровно поворачиваясь ко мне, – я бы непременно сказал какую-нибудь любезность” [...] “Гьфу ты, проклятый! – сказал в это время сзади нас Антонов, с досадой плюя в сторону: – трошки по ногам не задела”.

Все мое старание казаться хладнокровным и все наши хитрые фразы показались мне вдруг невыносимо глупыми после этого простодушного восклицания».

Это символически выражается в смешанной форме то “непрямой” речи автора, то прямой, беспорядочной и отрывистой внутренней речи самого героя; и там и здесь каждое высказывание, каждый синтаксический член сначала замыкается простым, свободным от украшающих эпитетов и возвеличивающих метафор словом – *горы*, а затем обрывается на эмоциональном воспоминании: “*а горы [...]*”. “[...] Он мало-помалу начал – вникать в эту красоту, и по ч у с т в о в а л *горы*. С этой минуты все, что только он видел, все, что он думал, все, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер *гор [...]* Взглянет на небо, и вспомнит *горы*. Взглянет на себя, на Ванюшу, – и опять *горы*. Вот едут два казака верхом [...] *а горы...* За Теремом виден дым в ауле; *а горы...* Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камыша Терее; *а горы...* Из станицы едет арба, женщины ходят красивые, женщины молодые; *а горы...* Абреки рыскают в степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье и сила и молодость; *а горы...*”.

Точно так же Л. Толстой борется уже в 50-х годах с “риторическим” языком светской повести 20–40-х годов, с той аффектированной романтической фразеологией, при посредстве которой там выражались чувства и высокие порывы героев. В этом отношении в повести “Семейное счастье” характерен диалог, направленный против фетишизма “высоких” слов и торжественных деклараций чувства.

« – А мне кажется, что и мужчина не должен и не может говорить, что он любит, — сказал он.

– Отчего? – спросила я.

– Оттого, что всегда это будет ложь. Что такое за открытие, что человек любит? Как будто, как только он это скажет, что-то защелкнется, хлоп – любит. Как будто, как только он произнесет это слово, что-то должно произойти необыкновенное, знамения какие-нибудь, из всех пушек сразу выпалят. Мне кажется, – продолжал он, – что люди, которые торжественно произносят эти слова: “*Я вас люблю*”, или себя обманывают, или, что еще хуже, обманывают других.

– Так как же узнает женщина, что ее любят, когда ей не скажут этого? – спросила Катя.

– Этого я не знаю, – отвечал он, – у каждого человека есть свои слова. А есть чувство, так оно выразится. Когда я читаю роман, мне всегда представляется, какое должно быть озадаченное лицо у поручика Стрельского, или у Альфреда, когда он скажет: “*Я люблю тебя, Элеонора!*” – и думает, что вдруг произойдет необыкновенное; и ничего не происходит ни у ней, ни у него, те же самые глаза и нос и все то же самое».

В этой связи уместно вспомнить замысел Толстого: написав психологическую историю – роман Александра и Наполеона, разоблачить “всю подлость, всю фразу, все безумие, все противоречие людей их окружавших и их самих”.

Разоблачение несоответствий между “фразой” и действительностью используется, как острый полемический прием, которым подчеркивается стиль реалистического изображения. Сопоставляются два стиля воспроизведения: один – фальшивый, романтически-приподнятый, не соответствующий живой жизни, а другой – будто бы отражающий “подлинное” течение событий, называющий вещи их “настоящими” именами. Так, в очерке “Севастополь в мае” обнажается лживый тон “геройских” военных рассказов, т.е. намечаются те приемы батального стиля, которые нашли полное выражение в стиле романа “Война и мир”.

И в “Войне и мире” действительность как бы освобождается автором от обманчиво покрывающего и скрывающего ее тумана трафаретных слов. Иногда это несовпадение, этот разрыв между подлинным фактом, событием и его “ярлыком”, его принимаемым по традиции обозначением, непосредственно демонстрируется. Например: “Полковой командир сказал, что атака была *отбита*, придумав это военное название тому, что происходило в его полку; но он действительно сам не знал, что происходило в эти полчаса во вверенных ему войсках, и не мог с достоверностью сказать, была ли *отбита* атака или полк его был *разбит* атакой” (IX, 221–222).

Ср.: «“Меньше страху, меньше новостей”, говорилось в афише, “но я жизнью отвечаю, что злодей в Москве не будет”. Эти слова в первый раз ясно показали Пьеру, что французы *будут* в Москве» (XI, 178).

Еще полнее и шире обнажены несоответствие действительности, раздвоение простой жизненной правды и условного стиля ее словесной передачи при воспроизведении рассказа Николая Ростова о Шенграбенском деле. Здесь пародирована и батально-романтическая традиция эпигонов Марлинского:

“Он рассказал им свое Шенграбенское дело совершенно так, как обыкновенно рассказывают про сражения участвовавшие в них, то есть *так, как им хотелось бы, чтобы оно было*, так, как они слышали от других рассказчиков, *так, как красивее было рассказывать, но совершенно не так, как оно было* [...] Не мог он им рассказать так просто, что поехали все рысью, он упал с лошади, свихнул руку и изо всех сил побежал в лес от француза. Кроме того, для того, чтобы рассказать все, как было, надо было сделать усилие над собой, чтобы рассказать только то, что было. Рассказать правду очень трудно; и молодые люди редко на это способны. Они ждали рассказа о том, как *горел он весь в огне, сам себя не помня, как буря, налетал на каре; как врубался в него, рубил направо и налево; как сабля отведала мяса, и как он падал в изнеможении*, и тому подобное. И он рассказал им все это” (IX, 293).

В тексте “Русского вестника” Николай Ростов перед атакой размышляет и мечтает, соответственно осмеиваемым Л. Толстым правилам и законом романтической фразеологии, хотя изображаемая автором действительность комически разоблачает беспочвенность и нереальность этих красивых фраз: “Про атаку Nicolas слышал как про что-то сверхъестественно-увлекательное. Ему говорили: как в это каре *врубаешься, так забываешь совсем себя, на гусарской сабле остаются благородные следы вражеской крови и т.д.*

– Добра не будет, – сказал старый солдат.

Nicolas с упреком посмотрел на него” (IX, 485).

«“Скорее бы, скорее! *дать сабле поесть вражьего мяса*”, думал Nicolas. Он не видел ничего ни под ногами, ни впереди себя, кроме крупов лошадей и спин гусаров переднего ряда» (IX, 485)<sup>53</sup>.

Этот прием полемического и пародийного раздвоения художественной действительности, прием сопоставления двух форм ее изображения – фальсифицирующей жизнь, прикрывающей ее туманом красивых фраз, и реалистически-правди-

<sup>53</sup> Ср. в “Анне Карениной” слова Вронского, отправляющегося на войну в Сербию: “[...] жизнь для меня ничего не стоит. А что физической энергии во мне довольно, чтобы *врубиться в каре и смять или лечь*, – это я знаю” (VIII, 295).

вой (с точки зрения автора), – применяется Л. Толстым (с третьего тома “Войны и мира”) к риторическому стилю историков. Красивые фразы историков, их изложение ставятся в параллель с детально воспроизводимыми повествователем “подлинными” картинами событий. Этот прием усиливает иллюзию реалистической фактичности, исторической адекватности толстовского изложения.

Стилистические вариации этого приема очень разнообразны. Но лингвистическая его основа – разоблачение фразерства историков – всегда однородна. Например: “Наполеон перед отъездом [...] одарил *своими собственными, т.е. взятыми у других королей жемчугами и бриллиантами императрицу Австрийскую и, нежно обняв императрицу Марию Луизу, как говорит его историк, оставил ее огорченною разлукой, которую она – эта Мария Луиза, считавшаяся его супругой, несмотря на то, что в Париже оставалась другая супруга, – казалось не в силах была перенести*” (XI, 8)<sup>54</sup>.

Понятно, что историческое понимание подлинного факта, с точки зрения Л. Толстого, затруднено чужими, надуманными словами о нем, его трафаретными субъективно-словесными квалификациями. Так третируются Л. Толстым историки, изучающие “[...] события по письмам государей и генералов, по реляциям, рапортам и т.п.” (XII, 167).

“Все это странное, непонятное теперь *противоречие факта с описанием истории*, происходит только оттого, что *историки, писавшие об этом событии, писали историю прекрасных чувств и слов разных генералов, а не историю событий*” (XII, 169).

Л. Толстой становится в позу моралиста, совлекающего о предвзятых исторических “идей”, с отвлеченных понятий, поступков и предметов фальшивые имена.

“Последний отъезд великого императора от геройской армии представляет нам историками, как что-то *великое и гениальное*. Даже этот последний поступок бегства, *на языке человеческого называемый последнюю степень подлости*, которой учится стыдиться каждый ребенок, и *этот поступок на языке историков получает оправдание*” (XII, 164–165).

По этому же методу разоблачается определение слова *величие*, вскрывается моральная фальшь спасительного для историков понятия о величии:

“Величие как будто исключает возможность меры хорошего и дурного. Для великого – нет дурного [...] И никому в голову не придет, что признание величия, неизмеримого мерой хорошего и дурного, есть только признание своей ничтожности и неизмеримой малости. Для нас, с данною нам Христом мерою хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет простоты, добра и правды” (XII, 165)<sup>55</sup>.

Таким же образом устанавливаются семантическая неопределенность слов *случай* и *гений*, их “беспредметность”:

<sup>54</sup> Любопытны комментарии к этому отрывку в статье К. Покровского «Источники романа “Война и мир”»: «Этот отрывок представляет собою частью перевод, частью близкий пересказ действительно “историка” Наполеона – Тьера, но характерно, что напечатанные курсивом слова у Тьера отсутствуют, а в них-то и заключается весь смысл отрывка, имеющего по отношению к Наполеону явно одиозный характер» (Война и мир. Сборник / Под ред. Т.И. Полнера и В.П. Обнинского. М., 1912. С. 127).

<sup>55</sup> Но в рассуждении о лживой форме европейского героя нашла место европейская пословица, послужившая эффектным риторическим аргументом для самого автора: “Для лакея не может быть великого человека, потому что у лакея свое понятие о величии” (XII, 186).

“Слова с л у ч а й и г е н и й не обозначают ничего действительно существующего, и потому не могут быть определены. Слова эти только обозначают известную степень понимания явлений. Я не знаю, почему происходит такое-то явление; думаю, что не могу знать; потому не хочу знать и говорю: с л у ч а й. Я вижу силу, производящую несоразмерное с общечеловеческими свойствами действие; не понимаю, почему это происходит, и говорю: г е н и й” (XII, 238).

Периодически обнажая несоответствие слов и вещей-понятий, обличая условно номенклатурный характер многих обозначений, отсутствие внутренней связи между названием, официальным или обычным пониманием предмета и его “существом”, Л. Толстой нередко дает сначала “простое”, вернее, “опрошенное” и наивно-непосредственное, освобожденное от “условностей” описание явления или определение предмета, а затем уже указывает на принятое название его, или же сразу приемом абсурдно-иронического приравнения разоблачает “бесмысленность” привычного названия и фальшь установившегося понимания. Например: “Не та победа, которая определяется *подхваченными кусками материи на палках, называемых знаменами*, и тем пространством, на котором стояли и стоят войска, а победа нравственная [...] была одержана русскими под Бородиным” (XI, 263).

“Историки [...] излагают нам деяния и речи нескольких десятков людей, в одном из зданий города Парижа, *называя эти деяния и речи словом революция*” (XI, 266); “история (*та, которая называется этим словом*) [...]” (XII, 166); “[...] военное слово *отрезать* не имеет никакого смысла. Отрезать можно кусок хлеба, но не армию. *Отрезать армию* – перегородить ей дорогу – никак нельзя, ибо места кругом всегда много, где можно обойти, и есть ночь, во время которой ничего не видно [...]” (XII, 168). Ср. также прием демонстрации “ложного” значения слова путем пояснительного раскрытия “фактически” включаемого в слово содержания. Например: “[...] профессор, смолоду занимающийся *наукой, т.е. чтанием книжек, лекций и списыванием этих книжек и лекций в одну тетрадку*” (XII, 237)<sup>56</sup>.

В этом аспекте должны интерпретироваться и стилистические формы обнаженно-инфантильных, чисто толстовских изображений театрального “лицедейства” (а также официальных, в том числе и церковных, обрядов и “таинств”, как, например, в “Воскресении”) или традиционного взгляда на ход мировой истории.

Очень эффектно на этом фоне совлечение с Мюрата свойств короля, разоблачение поддельности его королевского титула:

«[...] это был Мюрат, *называемый теперь Неаполитанским королем*. Хотя и было совершенно непонятно, почему он был Неаполитанский король, но его *называли так*, и он сам был убежден в этом, и потому имел более торжественный и важный вид, чем прежде. Он так был уверен в том, что он действительно Неаполитанский король, что когда, накануне отъезда из Неаполя, во время его прогулки с женою по улицам, несколько итальянцев прокричали ему: “Viva il re!”, он с грустною улыбкой повернулся к супруге и сказал: “Les malheureux; ils ne savent pas que je les quitte demain!”» (XI, 17).

<sup>56</sup> Ср. в письме к А.А. Толстой (октябрь 1875 г.): “Только честная тревога, борьба и труд, основанные на любви, есть то, что называют счастьем. Да что счастье – глупое слово, не счастье, а *хошо*” (Переписка Л.Н. Толстого с гр. А.А. Толстой. СПб., 1911. С. 93–94).



Прием разоблачения “поддельности” имени персонажа ведет к двойственному, контрастному освещению его действий, т.е. к разоблачению актерской фальши его поз, связанных с амплу короля. Отсюда, с одной стороны, постоянные иронические повторения слова *король* и от него производных – *королевский, по-королевски*, подчеркивающие разыгрывание Мюратом роли короля: “[...] он по-королевски, торжественно, откинул назад голову”; «“De Bal-macheve!” – сказал король [...]»; “[...] прибавил он с королевско-милостивым жестом” и т.п. (XI, 18).

С другой стороны, автор подробно, непрерывно отмечает позы, жесты и слова Мюрата, противоречащие театральной маске короля и отражающие подлинную сущность Мюрата, его бытовой, житейский характер. Возникают оксюморные, противоречивые или иронически-контрастные сочетания фраз и предложений. Например: “Как только король начал говорить громко и быстро, все королевское достоинство мгновенно оставило его, и он, сам не замечая, перешел в свойственный ему тон добродушной фамильярности” (XI, 18); “[...] вдруг, как будто вспомнив о своем королевском достоинстве, Мюрат торжественно выпрямился, стал в ту же позу, в которой он стоял на коронации [...]” (XI, 19).

Понятно, что и речь Мюрата отражает колебание этих двух сторон его личности – королевского амплу и бытового характера добродушного буржуа. Ср.: “[...] сказал он тоном разговора слуг, которые желают остаться добрыми друзьями, несмотря на ссору между господами”, и вслед за тем – в королевской позе, – “помахивая правой рукой, сказал: — Je ne vous retiens plus, général; je souhaite le succès de votre mission” (XI, 19).

В. Шкловский отметил в языке Л. Толстого прием описания вещи, как в первый раз виденной, события, как в первый раз происшедшего. При этом взамен названия привычными именами в описании вещи употребляются “не те названия ее частей, которые приняты”, а “названия соответственных частей в других вещах”. К этому приему и был прикреплен В. Шкловским термин “остранение”. И тут же было заявлено, что в этом приеме ничего специально-толстовского нет, потому что “остранение есть почти везде, где есть образ”<sup>57</sup>. Совершенно очевидно, что в таком общем непосредственном восприятии и толковании отмеченный прием ничего не объясняет ни в языке Толстого, ни в структуре образа вообще. Л. Толстой, разрушая условную функциональную семантику чувств, предметов и явлений, снимая с них покров слов, ставших бессодержательными ярлыками, обнажает именно ту сущность вещи, понятия, которая для Толстого не только не представляет ничего странного, но должна считаться единственно реальной и “простой”, т.е. не искаженной условностями, а адекватной “истине” данностью. Ср., например, в романе “Воскресение” определение “орденов”, “знаков отличия”, как галунов на плечи или панталоны, как ленточек или эмалевых звездочек.

Еще раньше В. Шкловского В. Вересаев более тонко описал этот прием изображения в поэтике Толстого, основанный на совлечении с предмета его условных, “принятых”, навязанных культурной традицией покровов и “ореолов”: “Как будто внимательный, все подмечающий ребенок смотрит на явление, описывает его, не ведаясь с условностями, просто так, как оно есть, и с явления сваливаются эти привычные, гипнотизировавшие нас условности, и

<sup>57</sup> Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика. Пг., 1919. С. 109.

оно предстает во всей своей голой, смешной нелепице” (“Живая жизнь”). В этом приеме сосредоточена громадная сила не только художественной изобразительности, но и экспрессивной выразительности и идейного воздействия. С помощью этого приема Толстой срывает с понятий и предметов слова-маски и слова-“прозвища”.

## 4

Этот прием совлечения условного имени с предмета и вместе с тем прием выведения предметов из того функционального ряда, к которому они были прикреплены силою общественного “предрассудка”, властью “культурной” традиции, – этот прием требует оправданной, “прямой” связи между словом и предметом-понятием. Конечно, оправдание этой связи обусловлено общей позицией писателя. В творчестве Л. Толстого публицистические предпосылки выступают открыто, без всякой стилистической маскировки. Смена идеологических вех для Толстого – вместе с тем всегда и смена языка, смена стилистической системы. Характерны в этом смысле такие строки письма Толстого к Н.Н. Страхову (1872): «Правда, что ни одному французу, немцу, англичанину не придет в голову, если он не сумасшедший, остановиться на моем месте и задуматься о том, – не ложный ли прием, не ложный ли язык, тот, которым мы пишем и я писал, а русский, если он не безумный, должен задуматься и спросить себя: продолжать ли писать поскорее свои драгоценные мысли, стенографировать или вспомнить, что и “Бедная Лиза” читалась с увлечением кем-то и хвалилась, и поискать других приемов языка [...]. Я изменил приемы своего писания и языка [...] не потому, что рассуждаю, что так надобно, а потому, что даже Пушкин мне смешон [...]»<sup>58</sup>. «В России, – писал Л. Толстой в статье о “О народном образовании” (1874), – мы часто говорим дурным языком, а народ всегда хорошим».

Понятно, что Л. Толстой борется с пустыми словами и со словами-масками не только в своем языке, но и вообще в литературной речи. Знаменательны такие заявления Толстого в письмах к Н.Н. Страхову: “Если бы я был царь, то издал бы закон, что писатель, который употребил слово, значения которого он не может объяснить, лишается права писать и получает 100 ударов розгой” (от 6 сентября 1878 г.)<sup>59</sup>. “Какое сильное орудие невежества – книгопечатание, и эта масса книг без указаний – выделений того, *что в книгах есть рост человеческого сознания, и что – слова, – и глупые часто*” (от 3 марта 1887 г.)<sup>60</sup>.

Любопытно также свидетельство В.В. Вересаева о Толстом: «Самое [...] слово “трагизм”, видимо, резало его ухо, как визг стекла под железом. По губам пронеслась насмешка.

– Трагизм!.. Бывало, Тургенев приедет, – и тоже все: траги-изм, траги-изм...» (“Живая жизнь”).

Борьба с условными литературными и общественно-политическими словами-масками, прикрывающими неясные понятия или же лишенными (с точки зрения Л. Толстого) непосредственного жизненного содержания, необыкновенно ярко отражается в публицистике “Войны и мира”. Вот несколько примеров: “Толки и рассуждения о правах женщин, об отношениях супругов, о свободе и

<sup>58</sup> Цит. по: Бирюков П.И. Биография Л.Н. Толстого. М.; Пг., 1923. Т. 2. С. 63.

<sup>59</sup> Толстой и о Толстом: Новые материалы. М., 1926. Сб. 2. С. 40.

<sup>60</sup> Там же. С. 50–51.

правах их, хотя и не назывались еще, как теперь, в о п р о с а м и, были тогда точно такие же, как и теперь” (XII, 267–268); “[...] *духовная деятельность, просвещение, цивилизация, культура, идея*, – все это понятия неясные, неопределенные, под знаменем которых весьма удобно употреблять слова, имеющие еще менее ясного значения и потому легко подставляемые под всякие теории” (XII, 304).

Слова, как орудия теоретизирующего разума, как знаки “общих идей”, для Л. Толстого настолько далеки от адекватного выражения “предмета”, “живой жизни”, что в них легко запутаться, как в “ловушке”. Л. Толстой так и говорит о философских исканиях Левина в “Анне Карениной”: “Следуя длинному определению неясных слов, как *дух, воля, свобода, сущность*, нарочно вдаваясь в ту ловушку слов, которую ставили ему философы или он сам себе, он начинал как-будто что-то понимать. Но стоило забыть искусственный ход мысли и из жизни вернуться к тому, что удовлетворяло, – и вдруг вся эта искусственная постройка заваливалась, как карточный дом, и ясно было, что постройка была сделана из тех же перестановленных слов, независимо от чего-то более важного в жизни, чем разум”<sup>61</sup>.

Конечно, объединить в цельную концепцию все эти языковые приемы Л. Толстого, сконцентрированные вокруг борьбы с фразой, с условными формами “театральности”, с фетишизмом слов, можно лишь в связи с изложением “философии слова” Толстого и в связи с изучением последовательных изменений в семантической системе его языка. В языке же “Войны и мира” этот круг приемов словоупотребления органически связан с вопросом о языковой структуре “образа автора” и с принципом субъектной многопланности повествовательной речи.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### 1

Л. Толстой развивает и углубляет принцип многопланности повествования, привитый русской литературе Пушкиным. Язык автора, беспрестанно меняясь в своей экспрессивной окраске, как бы просвечивая приемами мысли, восприятия и выражения описываемых героев, становится семантически многокрасочным и вместе с тем – при синтаксической выдержанности единой стилистической системы – приобретает необыкновенную глубину и сложность смысловой перспективы. В нем открывается “бездна пространства”.

Этот принцип повествовательного изложения, культивировавшийся Пушкиным, был решительно видоизменен Гоголем, который вовлек в систему лите-

<sup>61</sup> Характерно также, что в “Анне Карениной” художнику Михайлову представляется непонятным смысл слова *техника*: “Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания [...] А самый опытный и искусный живописец-техник одною механическою способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания” (VIII, 35). Той же номенклатурной покрывкой для неясного содержания является, по Толстому, слово *талант*: “Слово *талант*, под которым они (Вронский, Анна и Голенищев. – В.В.) разумели прирожденную, почти физическую способность, независимую от ума и сердца, и которым они хотели назвать все, что переживаемо было художником, особенно часто встречалось в их разговоре, так как оно им было необходимо для того, чтобы называть то, о чем они не имели никакого понятия, но хотели говорить” (VIII, 37).

ратурного языка самые разнородные социально-языковые, сословные и профессиональные модификации речи. Прием включения “чужой” речи в ткань повествования (нередко при посредстве сдвига к сказу) служил в поэтике Гоголя средством сатирического показа социальной среды “изнутри”. Авторские комментарии, лирические отступления и другие части словесной композиции обычно оформлялись в иных стилях, чем комическое воспроизведение бытового жанра. Поэтому такие произведения Гоголя, как “Шинель” или “Мертвые души”, представляют собой сложную систему разных стилистических “планов речи”, соответствующих разным ликам или разным личинам образа автора.

Ф.М. Достоевский перенес эти приемы “многоголосности”, “полифонического построения” в жанр идеологического романа. Он старался сочетать гоголевские принципы социально-речевой типизации с пушкинским методом индивидуализации повествовательного стиля. Но этот метод изображения подвергся существенным изменениям в поэтике Достоевского на основе новой художественной системы идеалистического реализма. В “полифоническом” романе Достоевского был сознательно замаскирован и скрыт образ автора. Образы и символические маски персонажей, идеологически насыщенные и идеалистически освещенные, как бы вытесняли иерархически организованную систему гоголевских ликов и личин автора. Образ автора нередко негативно отражался в экспрессивных оттенках и оценках, в стилистических модификациях образа подставного рассказчика (например, в “Бесах”, в “Братьях Карамазовых”). Получалась иллюзия, что авторский голос завуалирован, что образ автора как бы растворился в образах героев. А между тем “каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение”<sup>62</sup>.

В стороне от этих своеобразных стилистических течений, разбивавшихся на множество ручьев и потоков, оставалось творчество таких художников, как Тургенев, Гончаров, Писемский и др. Между тем, Л. Толстой, исходя преимущественно из пушкинского принципа сближения авторской речи с индивидуальным сознанием персонажа, в то же время сочетает этот принцип в “Войне и мире” с приемом эпических и морально-философских, научно-публицистических отступлений. В них образ автора “возносится” над сферами сознания персонажей и над миром изображаемой действительности. Автор выступает здесь в качестве проповедника, искателя и “потустороннего” созерцателя подлинной, простой, неприкрашенной истины. Толстой совершенно оригинально синтезирует и перерабатывает наметившиеся в предшествующей литературе стилистические тенденции с литературными традициями XVIII в.

## 2

Итак, в “Войне и мире” Л. Толстой своеобразно развивает пушкинскую манеру субъектно-экспрессивных вариаций в сфере повествовательного стиля<sup>63</sup>. Сказовая речь, из которой выросла гоголевская система “многоэтажного”, “много-слоного” повествования, в эпоху “Войны и мира” была, в общем, чужда Толстому, за исключением имитации крестьянского сказа (например, в “Идиллии”, 1863)

<sup>62</sup> *Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского // Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Л., 1924. Сб. 2.

<sup>63</sup> См. мою статью о стиле “Пиковой дамы” (“О пушкинской манере повествования”) в № 2 “Временника” Пушкинской комиссии Академии наук.

и профессионально-мещанского языка в “Записках маркера” (1853). Так, в “Поликушке” языковая структура сказа замаскирована и имеет какой-то развинченный, полуразрушенный вид, являясь как бы отложением первоначального замысла.

Повествовательный стиль “Войны и мира” представляет собою волнистую, бурлящую массу, в которой авторская точка зрения, авторский язык перемежаются, смешиваются, сталкиваются со сферами речи и мысли персонажей (гораздо резче, глубже и драматичнее, чем у Пушкина). При этом для языка Толстого (как раньше для пушкинского повествовательного языка) характерны последовательные, чередующиеся переходы от одного субъектно-речевого плана к другому – без ощутительных сдвигов синтаксиса в сторону устной речи. Перемещение субъектной призмы сказывается преимущественно в системе изобразительных средств. Меняется синтаксическая перспектива, и передвигается из одной субъектной сферы в другую точка восприятия и воспроизведения. Композиционно эта смена субъектно-речевых планов выражается в пересечении и равномерном последовательном движении разных сюжетных плоскостей. Круги событий сталкиваются, расходятся, набегают один на другой, сменяют друг друга в зависимости от того, непосредственно ли от автора (“объективно”) или преломленно, через посредствующую призму персонажа, изображаются течение событий и их понимание. Прямолинейного, одноплоскостного движения повествования не бывает на больших отрезках романа.

Для характеристики тех композиционно-языковых особенностей, которые у Л. Толстого были связаны с этим приемом субъектной многопланности повествования, особенно интересны сцены воспроизведения массовых движений и действий. Например, переход войск через мост на Энсе рисуется с точки зрения князя Несвицкого, припертого к перилам посередине моста и не имеющего возможности продвинуться вперед. Понятно, что для него – в таком положении – общий процесс движения войск разбивается на отдельные драматические сцены, на быстро мелькающие перед его глазами эпизоды. “Однообразные живые волны солдат”, движущихся мимо наблюдателя, изображаются посредством сцепления драматических отрывков (“кадров”) повествовательной фразой: “и солдат проходил”, “и этот проходил”, “и они прошли”. Таким образом, в экспрессивных формах речи, в ее семантике и синтаксисе находит выражение этот меняющийся наклон повествования к субъектной сфере восприятия персонажа, к его “внутреннему монологу”:

– Вишь их, как плотину прорвало, – безнадежно останавливаясь, говорил казак. – Много ль вас еще там?

– Мелион без одного! – подмигивая говорил близко проходивший в прорванной шинели веселый солдат и скрывался; за ним проходил другой, старый солдат.

– Как он (он – неприятель) таперича по мосту примется зажаривать, – говорил мрачно старый солдат, обращаясь к товарищу, – забудешь чесаться.

*И солдат проходил. За ним другой солдат ехал на повозке.*

– Куда, черт, подвертки зачихал? – говорил денщик, бегом следуя за повозкой и шаря в задке.

*И этот проходил с повозкой. За этим шли веселые и, видимо, выпившие солдаты.*

Как он его, милый человек, полыхнет прикладом-то в самые зубы... – радостно говорил один солдат в высоко подоткнутой шинели, широко размахивая рукой.

– То-то оно, сладкая ветчина-то, – отвечал другой с хохотом.

И они прошли, так что *Несвицкий не узнал, кого ударили в зубы и к чему относилась ветчина*” (IX, 169)<sup>64</sup>.

Уже по этому отрывку можно видеть, как сложны и многообразны функции этого приема. Прежде всего изображение событий с точки зрения непосредственного наблюдателя усиливает и подчеркивает реалистический “тон” и стиль воспроизводимых сцен, создавая иллюзию прямого отражения действительности. Несмотря на субъектную призму персонажа и именно благодаря ей, возрастает “объективная” точность, достоверность изображения. Этому впечатлению содействует и “драматический” характер протекающих сцен. Понятны на этом стилистическом фоне заключенные в скобки пояснения автора, который как будто не примешивает своего личного отношения к изображаемому миру:

– Как *он* (*он* – неприятель) таперича по мосту примется зажаривать, – говорил мрачно старый солдат [...]”.

Однако повествователь вовсе не является лишь комментатором рассказа. Ведь Несвицкий – лишь “третье лицо”, т.е. персонаж повести, одна из фигур на картине, изображаемой повествователем. Таким образом, и его “сознание”, его “внутренний монолог”, образует лишь изменчивую и колеблющуюся субъектную призму, через которую проявляется и преломляется стиль автора. Следовательно, повествование и в этом отрезке двупланно, тем более, что оно то сближается с восприятием Несвицкого, то решительно отрывается от него, приобретая характер объективно-авторского рассказа (например: “Несвицкий, как и все, бывшие на мосту, не спускал глаз с женщин, пока они не проехали. Когда они проехали, опять шли такие же солдаты, с такими же разговорами, и, наконец, все остановились”).

Прием субъектных изменений повествовательного стиля создает сложную систему призм, преломляющих действительность. Он открывает возможность косвенного, символического освещения действительности посредством повторения одного и того же эпизода, но в контекстах мысли и сознания разных пер-

<sup>64</sup> Ср. те же языковые приемы в изображении движения войск – через слияние авторской точки зрения с сознанием Николая Ростова, лежащего у костра: “Теперь уже не текла, как прежде, во мраке невидимая река, а будто после бури укладывалось и трепетало мрачное море. Ростов бессмысленно смотрел и слушал, что происходило перед ним и вокруг него. *Пехотный солдат подошел к костру*, присел на корточки, всунул руки в огонь и отвернул лицо.

– Ничего, ваше благородие? – сказал он, вопросительно обращаясь к Тушину. – Вот отбил-ся от роты, ваше благородие; сам не знаю, где. Беда!

*Вместе с солдатом подошел к костру пехотный офицер с подвязанной щекой [...] За ротным командиром набежали на костер два солдата. Они отчаянно ругались и дрались, выдергивая друг у друга какой-то сапог.*

– Как же, ты поднял! Ишь, ловок! – кричал один хриплым голосом.

*Потом подошел худой, бледный солдат с шеей, обвязанной окровавленной подтверткой и сердитым голосом требовал воды у артиллеристов.*

– Что ж, умирать, что ли, как собаке? – говорил он.

Тушин велел дать ему воды. *Потом подбежал веселый солдат, прося огоньку в пехоту.*

– Огоньку горяченького в пехоту! Счастливо оставаться, землячки, благодарим за огонек, мы назад с процентой отдадим, – говорил он, унося куда-то в темноту краснеющую головешку. *За этим солдатом четыре солдата, неся что-то тяжелое на шинели, прошли мимо костра. Один из них споткнулся.*

– Ишь, черти, на дороге дрова положили, – проворчал он.

Кончился, что ж его носить? – сказал один из них. – Ну вас! И они скрылись во мраке с своею ношей” (IX, 237–238).

сонажей. Правда, пушкинский прием семантических отражений у Толстого принимает форму символических параллелизмов и контрастов, осложненных различным субъективным осмыслением. Так, Андрей Болконский, с честолюбивыми мечтами которого о “Тулоне” временно сливается повествование, вдруг слышит голоса укладывающихся денщиков: “[...] один голос, вероятно, кучера, дразнившего старого кутузовского повара, которого знал князь Андрей и которого звали Титом, говорил:

– Тит, а Тит?

– Ну, – отвечал старик.

– Тит, ступай молотить, – говорил шутник.

– Тыфу, ну те к чорту, – раздавался голос, покрываемый хохотом денщиков и слуг”.

“И все-таки я люблю и дорожу только торжеством над всеми ими, дорожу этой таинственной силой и славой, которая вот тут надо мной носится в этом тумане!” (IX, 321).

Таким образом, диалог кучера и повара контрастно освещает одновременно и характер тех людей, власть над которыми и любовь которых князь Андрей предпочитает любви самых дорогих и близких ему людей, и силу самого честолюбия князя Андрея.

Кончилось проигранное сражение, то самое, в котором отличиться мечтал князь Андрей. Ростов едет за обозами, с грустью и отчаянием в сердце. И ему, в несколько ином освещении, соответственно его восприятию, представляется та же сцена, что и князю Андрею:

“Впереди его шел берейтор Кутузова, ведя лошадей в пополах. За берейтором ехала повозка, и за повозкой шел старик дворовый, в картузе, полушубке и с кривыми ногами.

– Тит, а Тит! – сказал берейтор.

– Чего? – *рассеянно* отвечал старик.

– Тит! Ступай молотить.

– Э, дурак, тыфу! – *сердито плюнув*, сказал старик. Прошло несколько времени молчаливого движения, и повторилась опять та же шутка” (IX, 350).

Благодаря этому приему субъектной многопланности возникает иллюзия, что “достигнута высшая степень объективности”. “Из этого стремления соблюсти объективность, – по словам Н.Н. Страхова, – происходит, что у гр. Толстого нет картин или описаний, которые он делал бы от себя”<sup>65</sup>. Точно так же К. Леонтьев ставил верность толстовского стиля духу, “общепсихической музыке” эпохи в зависимость от этого приема субъектных “транспозиций”, в зависимость от того, “каким языком рассказываются события, приключения действующих лиц, от того, какими выражениями передаются чувства героев, и т.п.”. “Для полной иллюзии, для полного удовлетворения, – писал К. Леонтьев, – мне недостаточно того, что мне рассказано, для меня важно и то, как оно рассказано и даже кем, – самим ли автором, например, или человеком того времени, той местности, той нации и веры, того сословия, которые автором изображаются. В последнем случае, при удачном приеме иллюзию сохранить гораздо легче [...]”<sup>66</sup>. В повествовательном языке “Войны и мира” как бы раскрываются

<sup>65</sup> Страхов Н.Н. Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. 4-е изд. Киев, 1901. Т. 1. С. 189.

<sup>66</sup> Леонтьев К. О романах гр. Л.Н. Толстого. С. 30.

автором внутренняя сторона изображаемых событий, их функциональная семантика – в свете сознания людей того времени. Автор на них перелагает с себя ответственность за понимание и оценку, за способ изображения действительности.

Любопытно, что сам Толстой, выражая свое отрицательное отношение к сцене смотря в рассказе В.М. Гаршина “Рядовой Иванов”, так мотивировал свою оценку: «“[...] – это описание, действительно, меня неприятно поразило, оно напомнило мне...” – “Смотр накануне Аустерлица из “Войны и мира”?” – “Да. Но у меня описаны там ощущения Ростова, лица, к которому автор относится объективно, а у Гаршина о них говорится, как об ощущениях самого автора, точно эти ощущения присущи всем”<sup>67</sup>.

## 3

Прием “скольжения” речи по разным субъектным сферам связан с своеобразными экспрессивными изменениями как словаря, так и синтаксиса. Подбор качественных определений, сравнений, последовательность переходов от одной мысли к другой, синтаксическая связь элементов – все это зависит от характера смещения авторской точки зрения с языковым сознанием персонажа. Например, начало второго тома “Войны и мира” открывается рассказом о возвращении Николая Ростова домой в отпуск. Сначала применяется характерный толстовский прием для изображения быстрой смены впечатлений при движении – прием беспорядочных, отрывистых реплик-реакций на мелькающие мимо предметы и явления. Подъехали к дому. Картина дома обвеена эмоциональным восприятием Ростова: “Дом также стоял неподвижно, нерадушно, как будто ему дела не было до того, кто приехал в него [...] Все та же дверная ручка замка, за нечистоту которой сердилась графиня, так же слабо отворялась [...] Все то же, те же ломберные столы, та же люстра в чехле; но кто-то уж видел молодого барина, и не успел он добежать до гостиной, как что-то стремительно, как буря, вылетело из боковой двери и обняло и стало целовать его. Еще другое, третье такое же существо выскочило из другой, третьей двери; еще объятия, еще поцелуи, еще крики, слезы радости. Он не мог разобрать, где и кто папа, кто Наташа, кто Петя. Все кричали, говорили и целовали его в одно и то же время. Только матери не было в числе их – это он помнил” (X, 4–5).

Субъективные оттенки экспрессии, которые окрашивают лексику и синтаксис, определяя выбор слов и конструкций, ярко бросаются в глаза, например, при сопоставлении рассказа о сватовстве уже объяснившегося с Кити Левина в “Анне Карениной” с изображением влюбленности Пьера в “Войне и мире”. В “Анне Карениной” рассказ ведется при посредстве внутренней речи самого Левина: «В соседнем номере говорили что-то о машинах и обмане и кашляли утренним кашлем. Они не понимали, что стрелка подходит к двенадцати. Стрелка подошла. Левин вышел на крыльцо. Извозчики, очевидно, все знали. Они с счастливыми лицами окружили Левина, споря между собой и предлагая свои услуги. Стараясь не обидеть других извозчиков и обещав с ними тоже поехать, Левин взял одного и велел ехать к Щербацким. Извозчик был прелестен в белом, высунутом из-под кафтана и натянутом на налитой, красной, креп-

<sup>67</sup> Русанов Г.А. Поездка в Ясную Поляну (24–25 августа 1883 г.) // Толстовский Ежегодник. 1912 г. М., 1912. С. 72.



кой шее, вороте рубахи. Сани у этого извозчика были высокие, ловкие, *такие, на каких Левин уже после никогда не ездил*, и лошадь была хороша и старалась бежать, но не двигалась с места. Извозчик знал дом Щербацких и, особенно почтительно к седоку округлив руки и сказав “тпру”, осадил у подъезда. Швейцар Щербацких, *наверное, все знал*. Это видно было по улыбке его глаз и по тому, как он сказал:

– Ну, давно не были, Константин Дмитриевич!

*Не только он все знал, но он, очевидно, ликовал и делая усилия, чтобы скрыть свою радость [...]*

– Кому доложить прикажете? – спросил лакей. Лакей был хотя и молодой и из новых лакеев, франт, *но очень добрый и хороший человек и тоже все понимал*.

– Княгине... князю... княжне... – сказал Левин [...] [...] быстрые, быстрые, легкие шаги зазвучали по паркету, и *его счастье, его жизнь, он сам, – лучшее его самого себя*, то, чего он искал и желал так долго, – быстро-быстро приблизилось к нему [...] Он видел только ее ясные, правдивые глаза, испуганные той же радостью любви, которая наполняла и его сердце» (VII, 347).

Точно так же при изображении влюбленности Пьера в “Воине и мире” в лексике и синтаксисе повествования непосредственно виден переход от “внутреннего монолога” персонажа к авторской речи, вбирающей в себя и растворяющей в себе экспрессию этого монолога:

“Как они добры все, – думал Пьер, – что они теперь, когда уже наверное им это не может быть более интересно, занимаются всем этим. И все для меня; вот что удивительно [...]”; Пьер поехал обедать к княжне Марье. Проезжая по улицам между пожарщиками домов, он *удивлялся красоте этих развалин*. Печные трубы домов, отвалившиеся стены, *живописно напоминая Рейн и Колизей*, тянулись, скрывая друг друга, по обгорелым кварталам. *Встречавшиеся извозчики и ездоки, плотники, рубившие срубы, торговки и лавочники, все с веселыми, сияющими лицами*, – взглядывали на Пьера и *говорили как будто: “а, вот он! Посмотрим, что выйдет из этого”* (XII, 225–226). Ср.: “Иногда *все люди казались ему занятыми только одним, – его будущим счастьем*. Ему казалось иногда, что все они радуются так же, как и он сам, и только *стараются скрыть эту радость, притворяясь занятыми другими интересами*” (XII, 229).

Этот прием субъективной деформации повествовательного стиля ведет к тому, что в зависимости от тона речи, от сюжетной ситуации меняется экспрессивно-смысловая функция предметов и, следовательно, соответствующих слов. Так, страдания раздетых, полуголодных пленных во время отступления французов изображаются в аспекте сознания Пьера, который в связи с общим душевным переломом “узнал еще новую, утешительную истину – он узнал, что *на свете нет ничего страшного*”. Для характеристики такого настроения Л. Толстой переоценивает (в свете восприятия и сознания Пьера) все ужасы и бедствия голодного и голодного пути, оксюморно превращая трудное в легкое, контрастно сопоставляя полюсы страданий: “Он узнал, что есть граница страданий и граница свободы и что эта граница очень близка; что тот человек, который страдал от того, что в розовой постели его завернулся один листок, точно так же страдал, как страдал он теперь, засыпая на голой, сырой земле, остужая одну сторону и согревая другую; что, когда он бывало надевал свои бальные, узкие башмаки, он точно так же страдал, как и теперь, когда он шел уже совсем босой (обувь его давно растрепалась), ногами, покрытыми болячками [...] Из всего того, что

потом и он называл страданием, но чего тогда он почти не чувствовал, главное были босые, стертые, заструпелые ноги. (Лошадиное мясо было вкусно и питательно, селитренный букет пороха, употребляемого вместо соли, был даже приятен, холода большого не было, и днем на ходу всегда бывало жарко, а ночью были костры; вши, евшие его, согревали его тело). Одно было тяжело в первое время – это ноги” (XII, 152–153).

В “Записках В. Перовского”, использованных Л. Толстым, читаем: “Мясо мертвых, давно убитых лошадей сделалось, наконец, единственной нашей пищей. Почерневши от времени и морозов, оно было вредно для здоровья, особенно же потому, что ели мы его без соли и полусырое. Бледные, в лоскутках, без обуви представляли пленные картину ужасную и отвратительную”<sup>68</sup>.

Ср. изображение мучений пленных в романе Г.П. Данилевского “Сожженная Москва”, который в этой части всецело построен на “Записках В. Перовского”.

Точно так же расстрел поджигателей изображается при посредстве сближения повествования с восприятием Пьера, и этим определяются лексико-семантические формы авторского языка: “*Был дым, и французы с бледными лицами и дрожащими руками что-то делали у ямы. Повели других двух. Так же, такими же глазами,* и эти двое смотрели на всех, тщетно одними глазами, молча, прося защиты и видимо не понимая и не веря тому, что будет” (XII, 41) и т.д.

## 4

Уже прием “непрямой” передачи чужой речи ведет к проникновению в ткань повествования разнообразных отголосков языка героя. Повествовательный стиль расцветивается пестрыми узорами экспрессии, фразеологии и синтаксиса изображаемой среды. Однако характерно, что язык персонажей из недворянского круга в романе “Война и мир” почти не вовлекается в сферу повествовательного изложения. Их речь воспроизводится драматически. Она не подвергается никаким повествовательным трансформациям и обставляется лишь авторскими ремарками. Напротив, осколки речи персонажей из дворянской среды непрерывно попадают в авторскую речь, подвергаясь здесь сложной экспрессивной переоценке, получая нередко яркую ироническую окраску. Вследствие этого фактура повествовательного стиля становится очень сложной, “многокрасочной” и многопланной. Например: “Москвичи чувствовали, что что-то нехорошо и что обсуждать эти дурные вести трудно, и потому лучше молчать. Но через несколько времени, как присяжные выходят из совещательной комнаты, появились и тузы, дававшие мнение в клубе, и все заговорило ясно и определено. Были найдены причины *тому неимоверному, неслыханному и невозможному событию, что русские были побиты,* и все стало ясно, и во всех углах Москвы заговорили одно и то же” (X, 14); “Война разгоралась, и театр ее приближался к русским границам. Всюду слышались проклятия *врагу рода человеческого Бонапартию*” (X, 92); “[...] пригласив к своей прогулке *господина Боссе, любившего путешествовать,* он (Наполеон. – В.В.) вышел из палатки [...]” (XI, 214). Ср. слова Наполеона к Боссе: “[...] *вы любите путешествовать,* через три дня вы увидите Москву [...] Вы сделаете приятное путешествие”. Боссе поклонился с благодарностью за эту внимательность к *его (неизвестной ему до сей поры) склонности путешествовать*” (XI, 213). Ср.: “Проголодавшийся с

<sup>68</sup> Русский архив. 1865. № 3. Стлб. 257–286.

утра m-g de Beausset, любивший путешествовать, подошел к императору” (XI, 244) и др.

Прием субъектных изменений речи сказывается и в непосредственном приспособлении стиля обозначений к кругу изображаемых лиц. Например, в описании церковных странников: “невысокий мужчина в черном одеянии и с длинными волосами” (X, 118).

Влияние этого метода субъектного варьирования речи на колебания лексики ярко отражается в таком отрывке, где в язык повествования вставлен оборот речи Филиппа-буфетчика: “Княжна Марья просила прощенья у Амальи Евгеньевны (т.е. у m-lle Bougienne. – В.В.) и у отца за себя и за Филиппа-буфетчика, который просил заступы” (X, 301).

Характерен также такой пример, ярко иллюстрирующий экспрессивную подвижность толстовского словаря: “Алпатыч [...] говорил, что мужики находились в закослелости, что в настоящую минуту было неблагоприятно *противоборствовать* им, не имея военной команды [...]”

– Я им дам воинскую команду [...] Я им *попротивоборствую*, – бессмысленно приговаривал Николай, задыхаясь от неразумной, животной злобы и потребности излить эту злобу” (XI, 160).

Но затем слово *противоборствовать* встречается и в объективно-авторском контексте повествования: “Графиня [...] долгом считала всегда *противоборствовать* тому, что выражалось этим робким тоном” (XI, 310).

Этот прием смешения разных речевых стилей позволяет выражать тонкие экспрессивные нюансы оценок и отношений к действительности даже при посредстве колебаний в употреблении имени, например, Наполеона и Буонапарте. Так, Л. Толстой изображает ту пропасть, которая обнаруживалась между свитой, придворным штабом и армией в отношении к Наполеону перед Тильзитским миром:

“ – Je voudrais voir le grand homme, – сказал он (Борис Друбецкой. – В.В.), говоря про *Наполеона*, которого он до сих пор всегда, как и все, называл *Буонапарте*.

– Vous parlez de Buonaparte? – сказал ему улыбаясь генерал.

Борис вопросительно посмотрел на своего генерала и тотчас же понял, что это было шуточное испытание.

– Mon prince, je parle de l'empereur Napoléon, – отвечал он.

Генерал с улыбкой потрепал его по плечу.

– Ты далеко пойдешь, – сказал он ему и взял с собою” (X, 138–139).

Так изображается смена имен – с их характерными экспрессивными оттенками – в придворных военных кругах. Не то – в армии. Там еще *не было Наполеона: был Буонапарте*. “Все еще продолжали в армии испытывать прежнее смешанное чувство злобы, презрения и страха к *Буонапарте* и французам [...] Ростов разгорячился, доказывая ему, что не может быть мира между законным государем и *преступником-Буонапарте*” (X, 140). И далее употребление имени *Буонапарте* говорит о том, что повествование преломляется через призму сознания Ростова: “Ростов не спуская глаз, несмотря на топтание лошаадьми французских жандармов, осаживавших толпу, следил за каждым движением императора Александра и *Буонапарте*. Его, как неожиданность, поразило то, что Александр держал себя как равный с *Буонапарте*, и что *Буонапарте* совершенно свободно, как будто эта близость с государем естественна и привычна ему, как равный, обращался с русским царем” (X, 146);

“Бонапарте стал между тем снимать перчатку с белой, маленькой руки и, разорвав ее, бросил” (X, 147) и т.п.

Любопытно, что при описании “настоящей жизни людей” Толстой, став на объективную позицию автора, сочетает эти оба контрастных синонима в одно имя: “вне политической близости или вражды с *Наполеоном Бонапарте*” (X, 151).

Понятно, что это непрестанное “скольжение” точки зрения автора на грани сознания разных героев, эти соприкосновения и столкновения повествования с сферами мышления и речи описываемых персонажей со стилем изображаемой среды приводят к красочному смешению русского языка с французским в тех частях повествования, которые говорят о “высшем свете”, о Наполеоне, о французской армии. Например: “Ростов сделался загубелым, добрым малым, которого московские знакомые нашли бы несколько *mauvais genre*” (X, 237); “[...] Бенигсен был помещик Виленской губернии, который как будто делал *les honneurs* края [...]” (XI, 40). Ср.: “*M-lle Bourienne lui fera les honneurs de Богучарово*” (XI, 149); “Все просили подкреплений, все говорили, что русские держатся на своих местах и производят *un feu d’enfer*, от которого тает французское войско” (XI, 241); “Войска были те же, генералы те же, те же были приготовления, та же диспозиция, та же *proclamation courte et énergique* [...]” (XI, 242) и т.п.

## 5

Постоянные переходы авторской речи из одной субъектной сферы в другую не только сказываются в стилистических колебаниях лексики и синтаксиса, но и сигнализируются вставными указаниями. Эти модификации повествовательного стиля как бы сопровождаются отметками о характере и степени наклона речи в сторону сознания того или иного персонажа. Этот прием создает своеобразную синтаксическую прерывистость речи, включающей в себя множество вводных слов и предложений (в скобках). Например: “[...] [*Наполеон*] обыкновенно любил рассматривать убитых и раненых, испытывая тем свою душевную силу (как он думал)” (XI, 256). Ср.: “[...] объезжая поле сражения, уложенное мертвыми и изувеченными людьми (как он думал, по его воле), он, глядя на этих людей, считал, сколько придется русских на одного француза [...]” (XI, 258);

“Пете было весело оттого, что, уехав из дома мальчиком, он вернулся (как ему говорили все) *молодцом-мужчиной* [...]” (XI, 301);

“Жюли [...] с жемчугами на толстой красной шее (Наташа знала, обсыпанной пудрой)...” (X, 322);

“Они говорили, что без сомнения война, особенно с таким гением как *Бонапарте* (его опять называли Бонапарте), требует глубокомысленнейших соображений [...]” (XI, 41) и др.

Описание явлений императора Александра перед войсками всегда производится через призму эмоционального восприятия Николая Ростова, и поэтому в этих глазах особенно рельефно выступают функции скобок:

“Понял ли государь, что делалось в душе Ростова (Ростову казалось, что он все понял), но он посмотрел секунды две своими голубыми глазами в лицо Ростова. (Мягко и кротко лился из них свет)” (IX, 309).

Но в других случаях, когда сам повествовательный стиль окрашен чужой экспрессией, насыщен формами чужой речи, вводные замечания и пояснения могут исходить и от автора. Тогда они определяют позицию автора, его участие в воспроизведении действительности, его поправки и дополнения к восприятию

персонажа. Например: “Государь [...] с звездой, которую не знал Ростов (это была legion d’honneur) [...]” (X, 145); “Войдя в комнату и увидав рассказывающего военные похождения армейского гусара (сорт людей, которых терпеть не мог князь Андрей), он ласково улыбнулся Борису [...]” (IX, 294) и др.

Прием вставных пояснений (в скобках) не только служит средством непринужденных уточнений сообщения, не только раскрывает отношение к действительности разных персонажей, но нередко ближе определяет точку зрения самого автора, его личные оценки. Например: “Может быть, что он (Анатоль. – В.В.) этого не думал, встречаясь с женщинами (и даже вероятно, что нет, потому что он вообще мало думал), но такой у него был вид и такая манера” (IX, 269).

## 6

Таким образом, язык “Войны и мира” представляет собой очень сложную систему пересекающихся и перекрещивающихся разнородных субъектных призм, в которых разнообразно преломляется и отражается действительность. Создается многопланная структура разноплоскостно-субъективных отражений действительности. Авторская позиция отыскивается не только в системе соотношения разных субъектных плоскостей, но и в авторских рассуждениях. Однако включение внутренней речи персонажей в систему авторского языка не уничтожает характеристических разделов между сферой повествования и сферами индивидуальной речи героев. Правда, авторская речь, включая в себя элементы языка, мышления, миропонимания героев, несколько сближена со стилем изображаемой эпохи. На почве этого сближения открывается возможность “модернизировать” и персонажей, придав им формы мысли и речи людей современной автору жизни, однако не совсем лишив их признаков исторической характеристики, не оторвав их от контекста изображаемой эпохи<sup>69</sup>.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

## 1

Семантические формы “внутреннего монолога”, включенные в структуру повествовательного стиля, ассимилируются грамматическим строем авторской речи. Они теряют специфические черты индивидуальной речи и мысли и превращаются в экспрессивно-символические “призмы” литературного изображения. При посредстве таких “призм” Л. Толстой сочетает “объективные образы” с субъективно-эмоциональным их восприятием и освещением. В этой семанти-

<sup>69</sup> Ср. у К. Леонтьева: “Я спрашиваю: в том ли стиле люди 12-го года мечтали, фантазировали и даже бредили, и здоровые, и больные, как у гр. Толстого? Не знаю, право: так ли это? Не слишком ли этот стиль во многих случаях похож на психический стиль самого гр. Толстого, нашего чуть ли не до уродливости индивидуального и гениального, т.е. исключительного современника?” (“О романах гр. Л.Н. Толстого”, с. 74–75). “Что они говорили и не совсем тем языком, которым говорят Безухий и Болконский, – в этом почти нет сомнения. Иначе остались бы какие-нибудь следы в русской литературе начала этого века, в мемуарах и других письменных памятниках” (там же, с. 131–132).

Ср. также некоторые стилистические замечания о приемах смешения авторского языка с элементами речи персонажей в статье: *Фаворин В. К вопросу об авторской речи в историческом романе // Известия Иркутского педагогического института. 1935. Вып. 2.*

ческой атмосфере мелкие детали получают обобщенно-символический смысл. Этим путем достигается синтез двух стилистических манер – Семки и Федьки, тех двух реальных и вместе с тем символических мальчиков, в образах которых Л. Толстой воплотил свое понимание основных противоречий нового (толстовского) реалистического стиля в статье “Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят”. Но, разрешив таким образом проблему повествовательного стиля, Л. Толстой во имя того же психологического реализма должен был все свои творческие усилия направить на поиски новых углубленных форм литературного воспроизведения индивидуальной, не обращенной непосредственно к читателю, уединенной внутренней речи персонажа. Для Толстого с его стремлением к микроскопическому анализу душевной жизни, к уяснению “диалектики души” – вопрос о “внутреннем монологе” и, следовательно, о стилистических приемах литературной передачи внутренней речи приобретал исключительную важность.

Н.Г. Чернышевский одним из первых отметил своеобразные формы “внутреннего монолога” у Л. Толстого при изображении “диалектики души” (ср., например, внутреннюю речь Михайлова и Праскухина в рассказе “Севастополь в мае”). По определению Чернышевского, задача Толстого – “уловление драматических переходов одного чувства в другое, одной мысли в другую”, воспроизведение “таинственного процесса, посредством которого вырабатывается мысль или чувство”. В то время, как другие писатели в соответствующих монологах героев выражают преимущественно “результаты” психического процесса, “проявления внутренней жизни”, их контраст, Л. Толстого “интересует самый процесс – и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайно быстротою и неистощимым разнообразием”<sup>70</sup>.

Мысли Чернышевского в последующей литературе варьировались, получая у разных критиков разное освещение и развитие. Так, К. Леонтьев указывал на “оригинальную манеру автора: приостановив иногда надолго и ход действия и работу своей внешней наблюдательности, раскрывать внезапно пред читателем как бы настежь двери души человеческой и, приставив к глазам его (иной раз чуть не насильно) какой-то свой собственный психический микроскоп, погрузить его (читателя этого) в мир фантазии то наяву, то в полусне, то во сне, то в разгаре сражения, то на одре медленно и кротко-примиряющей смерти”<sup>71</sup>.

Последующие критики говорили преимущественно о литературной новизне этого приема и о лежащем в его основе художественном методе анализа душевной жизни. Так, С.А. Андреевский писал: «[...] наполняя свои страницы длинными монологами действующих лиц – этими причудливыми, молчаливыми беседами людей “про себя”, наедине с собой, – Толстой создавал совершенно новый, смелый прием в литературе»<sup>72</sup>.

В.В. Стасову принадлежит попытка перенести вопрос о толстовских “внутренних монологах” в область истории литературного языка и истории литературных стилей. Стасов писал Л. Толстому: «Мне довольно давно уже хочется немножко порассказать вам мои соображения насчет “монологов” в коме-

<sup>70</sup> Современник. 1856. Т. 60. № 12; Избранные сочинения Н.Г. Чернышевского. М.; Л., 1931. Т. 3. С. 463–475.

<sup>71</sup> Леонтьев К. О романах гр. Л.Н. Толстого. С. 28–29. Ср. также статью К. Аксакова о Толстом (Русская беседа. 1857. Т. 1. Кн. 5).

<sup>72</sup> Андреевский С.А. Литературные очерки. СПб., 1902. С. 236.

диях, драмах, повестях, романах и т.д. новых писателей, особенно русских... Почти ни у кого и нигде нет тут настоящей правды, случайности, не правильности, отрывочности, недоконченности и всяких скачков. Почти все авторы (в том числе и Тургенев, и Достоевский, и Гоголь, и Пушкин, и Грибоедов) пишут монологи совершенно правильные, последовательные, вытянутые в ниточку и в струнку, выложенные и архилогические и последовательные... А разве мы так думаем сами собой? Совсем не так. Я нашел до сих пор одно единственное исключение: это граф Лев Толстой. Он один дает в романах и драмах настоящие монологи именно со всей неправильностью, случайностью, недоговоренностью и прыжками. Но как странно! У этого Льва Толстого, достигшего в монологях большего, чем весь свет, иногда встречаются (хотя редко!) тоже не удовлетворительные монологи, немножко правильные и выработанные»<sup>73</sup>.

Итак, Л. Толстой впервые в русской литературе подверг художественной переработке и перевел на язык художественной прозы формы внутренней речи, на их основе построив оригинальный стиль “внутреннего монолога”. Известно из психологии языка, что внутренняя речь образует особую и своеобразную по своему строению и способу функционирования речевую сферу. Само собой разумеется, что переход от внутренней речи к внешней представляет собой не простое присоединение звуковой стороны к молчаливой речи, а сложное качественное превращение особого внутреннего плана речевого мышления в другие структурные формы, присущие внешней речи. Поэтому литературное воспроизведение внутренней речи вообще не может быть натуралистическим. В нем всегда – даже при соблюдении возможной психологической точности – будет значительная примесь условности.

## 2

Внутренняя речь характеризуется следующими основными признаками и особенностями:

1) Своеобразен синтаксический строй внутренней речи – отрывочный, фрагментарный и нерасчлененный, представляющийся (с точки зрения норм внешней речи, выполняющей коммуникативные функции даже устной) бессвязным и эллиптическим. Внутренняя речь, как бы конденсируя, воплощает и выражает в прерывистых отрезках своего эллиптического синтаксиса целый поток сознания, разнообразную серию внутренних переживаний, восприятий и воспоминаний. Подвергая течение внутренней речи литературному упорядочению посредством форм разговорного языка, Толстой все же не сглаживает вполне ее синтаксической бессвязности и эллиптичности в таком отрывке: «“Что он говорит?” – подумал князь Андрей. “Да, об весне верно, – подумал он, оглядываясь по сторонам. – И то зелено все уже... как скоро! И береза, и черемуха, и ольха уж начинает... А дуб и не заметно. Да, вот он, дуб”» (X, 153).

Внутренняя речь оперирует не столько “предложениями”, сколько “психологическими предикатами” для неназванных, но осознаваемых сложных представлений.

<sup>73</sup> Лев Толстой и В. Стасов. Переписка, 1878–1906. Л., 1928. С. 265.

2) Так как внутренняя речь осуществляется в индивидуально-замкнутом и не рассчитанном на постороннее понимание психологическом контексте единой личности, то здесь синтаксической нерасчлененности соответствует и семантическая слитность, “абсолютное сгущение мысли”, открывающее возможность лаконического и ясного осознания самых сложных мыслей почти без слов. Самого себя можно понять не только с полуслова, с намека, но даже и вопреки словам, несмотря на их предметные значения. В замкнутом контексте личности отдельное слово становится всеобъемлющим выражением индивидуального содержания. Слово, фраза могут вобрать в себя из всего психологического контекста личности, из всего ее внутреннего опыта любое по объему и по сложности состава интеллектуальное или аффективное содержание. Индивидуальный смысл, накладываемый на слова контекстом или случайными экспрессивными ассоциациями, может нейтрализовать их привычные лексические значения. В качестве внутреннего символического жеста слово нередко переходит из внутренней речи во внешнюю.

В “Войне и мире” есть замечательный пример такого символического словоупотребления, с необычайной художественной силой изображающий состояние тоски и внутреннего томления Наташи. Как отголосок внутренней речи, являющийся своеобразным психологическим жестом, выражением сложных мыслей и переживаний, воспринимается повторенное Наташей вечно-опустошенное, освобожденное от своего прямого значения слово *Мадагаскар*: “Гувернантки разговаривали о том, где дешевле жить, в Москве или в Одессе. Наташа присела, послушала их разговор с серьезным задумчивым лицом и встала. – *Остров Мадагаскар*, – проговорила она. – *Ма-да-гас-кар*, – повторила она отчетливо каждый слог и, не отвечая на вопросы m-me Schoss о том, что она говорит, вышла из комнаты. Петя, брат ее, был тоже наверху [...] – Петя! Петька! – закричала она ему, – вези меня вниз. – Петя подбежал к ней и подставил спину. Она вскочила на него, обхватив его шею руками, и он подпрыгивая побежал с ней. – Нет не надо – *остров Мадагаскар*, – проговорила она и, соскочив с него, пошла вниз” (X, 273–274)<sup>74</sup>.

Внутренняя речь в большей степени, чем устная, произносимая, реализует потенциальную неисчерпаемость смысла слова и его модификаций в зависимости от контекста. Во внутренней речи слово расширяет почти безгранично рамки своих смысловых возможностей.

3) Однако смысловая индивидуализация слов во внутренней речи ведет к их изоляции, к их “непонятности” для другого лица, для посторонних. Смысл слов внутренней речи несоизмерим с кругом их значений и применений во внешней речи. Внутренняя речь каждого лица полна индивидуальных своеобразий, непосредственно понятных только в данном психологическом контексте. Ведь внутренняя речь не предназначена для сообщения, это – речь для себя. Поэтому она готова замкнуться в рамках индивидуального внутреннего диалекта. Поэтому она не подчиняется логическим нормам общего языка. По изображению Л. Толстого, к этому алогическому, “эгоцентрическому” строю внутренней речи близок интимный разговор жены с мужем:

<sup>74</sup> Тот же смысл имеет у Чехова в “Трех сестрах” повторение произвольной “внутренней” фразы-цитаты Машей: “У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый, дуб зеленый... Я путаю (пьет воду). Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Все равно. Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли”.



“Наташа, оставшись с мужем одна, тоже разговаривала так, как только разговаривают жена с мужем, т.е. с необыкновенною ясностью и быстротой понимания и сообщая мысли друг друга, путем противным всем правилам логики, без посредства суждений, умозаключений и выводов, а совершенно особенным способом [...] в одно и то же время говорилось о совершенно различных предметах [...] Как в сновидении все бывает неверно, бессмысленно и противоречиво, кроме чувства, руководящего сновидением, так и в этом общении, противном всем законам рассудка, последовательны и ясны не речи, а только чувство, которое руководит ими” (XII, 290–291).

В художественной системе Л. Толстого такая индивидуализированная и алогическая внутренняя речь персонажа, хотя бы и в литературном оформлении драматического языка, понятна лишь на фоне всего словесного контекста, в котором раскрывается душевная жизнь этого персонажа.

Таков, например, “внутренний монолог” засыпающего Пьера: «“Они – солдаты на батарее, князь Андрей убит... старик... Простота есть покорность Богу. Страдать надо... значение всего... сопрягать надо... жена идет замуж... Забыть и понять надо...” И он, подойдя к постели, не раздеваясь, повалился на нее и тотчас же заснул» (XI, 298).

4) Под влиянием той семантической конденсации, которая характерна для внутренней речи, здесь развивается процесс распада слов на отдельные смысловые оболочки. При этом обычно происходит разрежение, иногда даже “затемнение” и во всяком случае редуцирование фонетической стороны речи. Смысл как бы стремится освободиться от “внешних” покровов слова. “Во внутренней речи мы всегда находимся в ситуации разговора Кити и Левина” (разговора посредством начальных букв слов, т.е. посредством выражения целых фраз, целых высказываний отдельными звуковыми элементами речи)<sup>75</sup>. Во внутренней речи нет необходимости произносить слова до конца. Намерение почти заменяет исполнение. Однако, с другой стороны, “звукообраз” слова может во внутренней речи стать непосредственным выражением любого смысла, так как слово здесь не отягчено обязательными для внешней речи предметно-логическими значениями.

Л. Толстой с чрезвычайной художественной силой и психологическим правдоподобием воспроизводит в “Войне и мире” такое порождаемое ассоциативным сплетением “звукообразов” беспорядочное кружение внутренней речи при смутных, “сумеречных” состояниях сознания, например, во время дремоты, бреда. Здесь слова бегут и сменяют друг друга не только со всей свободой (грамматической и логической) невыраженной устной речи, но и как бы в отрыве от предметно-смысловой почвы их лексических значений. Слова вызывают друг друга по созвучию, по фонетическим ассоциациям. Таков сонный прерывистый монолог Николая Ростова во время ночного дежурства (во фланкерской цепи):

«“Должно быть, снег – это пятно, пятно, – *une tache*”, думал Ростов. “Вот тебе и не таиш...”».

“Наташа, сестра, черные глаза. *На...таишка* Вот удивится, когда я ей скажу, как увидал государя! *Натаишку... таишку* возьми [...] Да, бишь, что я думал? – не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то – это завтра. Да, да! *На таишку наступить... тупить нас* – кого? Гусаров. А *гусары и усы...* По Тверской ехал этот *гусар с усами*, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома... Ста-

<sup>75</sup> Выготский Л.С. Мышление и речь. М., 1934. Ср. также: Lemaître A. Observations sur le langage intérieur des enfants // Archives de Psychologie. 1905. N 4. P. 5.

рик Гурьев... Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь – государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел... Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное – не забывать, что я нужное-то думал, да. *На ташку наступить*, да, да, да. Это хорошо”. – И он опять упал головой на шею лошади. Вдруг ему показалось, что в него стреляют. «Что? Что? Что! ...Руби! Что?..» заговорил, очнувшись, Ростов» (IX, 323).

5) Во внутренней речи скрыты возможности необычного сюжетно-семантического динамизма. Внутренняя речь не связана языковыми нормами дискурсивного мышления. Если смысловой объем ее слов, идиом неисчерпаем, то и композиционные связи их, их способность своим движением, сцеплением и смелой выражать динамику внутренней жизни, бег и ассоциативное кружение мелькающих восприятий и воспоминаний неограниченны.

Таким образом, здесь перед Л. Толстым открылись новые перспективы литературного выражения душевной жизни. Необходимо было найти новые стилистические формы, отклонявшиеся от традиционных представлений об устной монологической речи. Если “переход от внутренней речи к внешней есть сложная динамическая трансформация – превращение предикативной и идиоматической речи в синтаксически расчлененную и понятную для других речь”, то художественная задача Л. Толстого лежала посредине – создать литературное правдоподобие и подобие внутренней речи из форм внешней, преимущественно устно-разговорной речи, ослабив функционирование всех тех конструктивных элементов внешней речи, которые органически чужды внутреннему плану речевого мышления. Надо было творчески воспроизвести характеризующий внутреннюю речь “процесс испарения речи в мысль, как бы идущий извне внутрь”. Надо было средствами устной и отчасти даже письменной речи – в формах реалистического стиля – сконструировать динамический, неустойчивый, текучий план внутреннего речевого мышления, тот изменчивый и стремительный поток индивидуального сознания, в котором, сталкиваясь и сплетаясь, кружатся слова и мысли. И Л. Толстой работает над разрешением этой стилистической задачи уже с 50-х годов.

## 3

Особенности внутренней речи, даже упорядоченные и завуалированные формами литературной записи и стилистическими средствами устной, разговорной речи, все же нуждались в особой психологической мотивировке. И Лев Толстой пользуется этими новыми приемами “внутреннего монолога” лишь при изображении смутных, сумеречных состояний сознания – полусна, бреда, повышенного нервного возбуждения, предсмертного томления. Потом А. Чехов, следуя за Толстым, расширил драматическую сферу применения языковых приемов, связанных с формами внутренней речи, и стиль чеховских героев нередко воспринимается как прерывистый, и раздвоившийся речевой поток, в котором струя внутренней речи то вырывается наружу, то уходит внутрь, несясь скрытым, “подводным” течением под текстом произносимых слов.

Но Лев Толстой – впервые в русской литературе – нашел свободные от старых литературно-книжных условностей стилистические формы выражения внутренней речи, “внутреннего монолога”. Слова и мысли в “уединенном монологе” у Толстого движутся в стремительном и беспорядочном порыве, как бы освобожденные наполовину от логико-синтаксических и предметно-смысловых

форм литературного выражения. Они кружатся, отдаваясь индивидуальным прихотливым ассоциациям и нарушая семантическую последовательность привычного синтаксического и фразеологического ряда. Иногда их вихревое кружение образует своеобразную воронку в форме одной возвращающейся темы или фразы. В строе таких уединенных монологов непосредственность “неслышной” речи и индивидуальное своеобразие ее семантического течения доведены до предела устной “безыскусственности”, до крайних степеней психологической “правды”.

Таким образом, Л. Толстой создает необыкновенное разнообразие экспрессивных – синтаксических и семантических – оттенков драматической речи в сфере индивидуального выражения чувств. Восприняв то, что Пушкиным сделано в этом направлении в области стиха, Л. Толстой разрабатывает своеобразную систему выражения индивидуальной душевной жизни в кругу “прозаического”, устно-разговорного языка, но другими приемами и средствами. Прежде всего Л. Толстой конструирует новые типы экспрессивных сочетаний слов, отражающих кружение, прерывистую непоследовательность мыслей, противоречивое и беспорядочное вихревое движение или суетливое мелькание, “короткие замыкания” эллиптической внутренней речи. При этом в толстовских “внутренних монологах” старые формы логического или признанного, установившегося алогического порядка в ходе и сцеплении элементов речи решительно изменяются. Детализированная полнота, противоречивая сложность, эллиптическая сгущенность и психологическая оправданность экспрессивных колебаний в движении словесного потока придают реалистическую глубину и индивидуальную законченность каждому такому выражению, как бы запечатлевающему прихотливую смену мыслей во внутренней речи. Предметно-логические формы слов здесь перестают играть основную формирующую роль. Глубокий внутренний опыт художника и его интуиция чувства, рисуя причудливую игру ассоциаций, смело управляют этим прерывистым, отражающим естественный хаос взволнованной психики движением, столкновением и кружением логически развязанных слов – в их индивидуальных сочетаниях. Так, в повести “Два гусара” “внутренний монолог” проигравшегося корнета Ильина строится параллельно с регистрацией бегло воспринимаемых им во время прогулки сцен городского быта.

С необыкновенной яркостью этот динамический процесс, хаотической, прерывистой, становящейся все более бессвязной внутренней речи, отражающей болезненно возбужденное, нервное состояние Анны Карениной, изображен в описании мыслей ее в коляске – при возвращении от Долли. «“Как они, как на что-то страшное, непонятное и любопытное, смотрели на меня. О чем он может с таким жаром рассказывать другому?” – думала она, глядя на двух пешеходов. – “Разве можно другому рассказывать то, что чувствуешь? Я хотела рассказывать Долли, и хорошо, что не рассказала. Как бы она рада была моему несчастью! Она бы скрыла это; но главное чувство было бы радость о том, что я наказана за те удовольствия, в которых она завидовала мне. Кити, та еще бы более была рада. Как я ее всю вижу насквозь! Она знает, что я больше, чем обыкновенно, любезна была к ее мужу. И она ревнует и ненавидит меня. И презирает еще. В ее глазах я безнравственная женщина. Если бы я была безнравственная женщина, я бы могла влюбить в себя ее мужа... если бы хотела. Да я и хотела. Вот этот доволен собой”, подумала она о толстом, румянном господине, проехавшем навстречу, принявшем ее за знакомую и приподнявшем лоснящуюся шляпу над лысою лоснящеюся головой и потом убедившемся, что он ошибся. “Он думал, что он меня знает. А он знает меня так же мало, как кто бы то ни было на све-

те знает меня. Я сама не знаю. Я знаю свои аппетиты, как говорят французы. Вот им хочется грязного мороженого. Это они знают наверное”, – думала она, глядя на двух мальчиков, остановивших мороженщика, который снимал с головы кадку и утирал концом полотенца потное лицо. “Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити также: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда. Тютюкин coiffeur... Je me fais coiffer par Тютюкин... Я это скажу ему, когда он приедет”, подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего смешного. “Да и ничего смешного, веселого нет. Все гадко. Звонят к вечерне и купец этот как аккуратно крестится! – точно боится выронить что-то. Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые злобно бранятся. Яшвин говорит: он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда”» (VIII, 279).

В “Войне и мире” некоторые “внутренние монологи” (Андрея Болконского, Пьера, Николая Ростова) облечены в те же формы стилизованной внутренней речи, другие (например, грезы Пети Ростова перед партизанской атакой или думы и мечты Наташи) воспроизведены в форме “пережитой” или непрямой (“не собственно-прямой”) авторской речи, т.е. представляют сложную комбинацию повествовательного языка с формами внутреннего мышления самих персонажей.

## 4

Широкое применение “внутренних монологов” открывало перед Львом Толстым возможности своеобразной “диалогизации” внутренней речи. Внутренняя речь разбивается на “голоса”. Личность может не только воображать “чужую” речь, но и диалогически раздваиваться сама. Например: «“*Вот она я!*” как будто говорило выражение ее лица при виде себя. – “Ну, и хорошо. И никого мне не нужно...” Она возвратилась в это утро опять к своему любимому состоянию любви к себе и восхищения перед собою. – “*Что за прелесть эта Наташа!*” сказала она опять про себя словами какого-то третьего, собирательного, мужского лица. – “Хороша, голос, молода, и никому она не мешает, оставьте только ее в покое”. Но сколько бы ни оставляли ее в покое, она уже не могла быть покойна и тотчас же почувствовала это» (X, 223). Или: «“это удивительно, как я умна и как... она мила”, – продолжала она, говоря про себя в третьем лице и воображая, что это говорит про нее какой-то очень умный, самый умный и самый хороший мужчина... “Все, все в ней есть, – продолжал этот мужчина, – умна необыкновенно, мила и потом хороша, необыкновенно хороша, ловка – плавает, верхом ездит отлично, а голос! Можно сказать, удивительный голос”» (X, 193). Ср. борьбу разных “голосов” в душе Ивана Ильича в “Смерти Ивана Ильича”. Но, кроме этой внутренней диалогизации “речи про себя”, кроме ее разложения на разные “голоса”, Л. Толстой иногда своеобразно сталкивает план “внутреннего монолога” с звучанием внешних голосов. Чужая реплика, произвольно проникая в контекст внутренней речи, порождает здесь свое семантическое эхо. Своеобразная апперцепция чужих внешних слов подготовлена всем предшествующим ходом внутреннего мышления.

Принцип художественного варьирования тех экспрессивно-смысловых оттенков, которые возникают при переходе слов из одного сознания в другое, из одной апперцепирующей среды в другую, находит своеобразное выражение в приеме

отголосков, отражений звучащей речи, проникающих во внутреннюю речь, во “внутренний монолог” спящего или умирающего человека.

Например: “Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтоб уметь соединять в душе своей значение всего [...] Нет, не соединить. Нельзя соединять мысли, а *сопрягать* все эти мысли, вот что нужно! Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!* – с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучающий его вопрос.

– Да, *сопрягать надо, пора сопрягать.*

– *Запрягать надо, пора запрягать,* ваше сиятельство! Ваше сиятельство, – повторил какой-то голос, – *запрягать надо, пора запрягать...* – Это был голос берейтора, будившего Пьера” (XI, 292).

То же повторяется и в изображении другого сна Пьера, во время плена, сна, который автором прямо сопоставляется с можайским сном. Во сне старичок-учитель открывает Пьеру жизнь в образе живого, колеблющегося, состоящегося из переливающихся капель шара:

– *Vous avez compris, mon enfant,* – сказал учитель.

– *Vous avez compris, sacré nom,* – закричал голос, и Пьер проснулся” (XII, 158).

Ср. тот же прием в повести “Смерть Ивана Ильича”: «Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось. Для присутствующих же агония его продолжалась еще два часа...

– *Кончено!* – сказал кто-то над ним.

Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. “*Кончена смерть,* – сказал он себе. – Ее нет больше”. Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер».

## 5

Противопоставление внутренней речи и внешней (особенно в ее литературно-книжных разновидностях) может в языке Л. Толстого принять иную стилистическую форму и найти иное идеологическое обоснование. Ведь внутренняя речь, как прямое и непосредственное отображение сознания, как “микрокосм сознания”, свободна в большей степени от власти “фразы”, от слов-фантомов, от внешних традиций искусственной игры, актерского позерства и вообще от всех стеснений и условностей внешнего языка. Только здесь, во внутренней речи, можно услышать непосредственный и чистый, правдивый голос сознания. Но понятно, что в таких случаях как бы преодолевается несоответствие между словами и мыслями, переживаниями. Во внутренней речи, по Толстому, начинает светиться и отражаться чистая мысль. Естественно, что в аспекте литературного стиля эта адекватность слова и мысли может быть ярче всего выражена средствами литературно-книжного языка. Поэтому у Толстого встречаются и такие “внутренние монологи”, в которых натуральные формы внутренней речи с ее бессвязным синтаксисом и индивидуально-суженной семантикой вовсе отсутствуют, а выступает полный необычайного синтаксического напряжения и семантического лаконизма и энергии, своеобразный логизованный стиль литературного языка. Именно за язык этого типа “неслышных” монологов порицал Льва Толстого В.В. Стасов<sup>76</sup>. Их стилистический строй тем более мог казаться

<sup>76</sup> Впрочем, есть в языке Л. Толстого еще группа “внутренних монологов” литературного типа, носящих отпечаток лермонтовского стиля (например, в “Казаках”, в “Люцерне”).

странным, что в их функционировании, в приемах их композиционного использования проявлялся с необычной рельефностью и силой основной парадокс толстовского стиля – острое сочетание семантических противоречий. Отвлеченно-логический и афористически-точный язык этих монологов контрастирует с обстановкой их внутреннего произнесения.

Именно тогда, когда “разум” скован, когда деятельность его освобождена от законов бытовой логики, например, во сне, в предсмертных муках, – тогда, по Толстому, преодолеваются несоответствие, разрыв между словами и мыслями, как будто начинает говорить в человеке тот внутренний голос, который проникает в глубь сознания и звучит из этой глубины. Именно тогда возникают чистая внутренняя речь, чистая мысль. Так, у Пьера во сне после Бородинского сражения: “Были только мысли, ясно выражаемые словами, мысли, которые кто-то говорил или сам передумывал Пьер. Пьер, вспоминая потом эти мысли, несмотря на то, что они были вызваны впечатлениями этого дня, был убежден, что *кто-то вне его говорил их ему*. Никогда, как ему казалось, он наяву не был в состоянии так думать и выражать свои мысли” (XI, 291). Любопытно, что в этих случаях появляется особый стиль, лишенный эпитетов, лаконический и афористический, обильный своеобразными определениями и предложениями тождества. Например: «“Война есть наитруднейшее подчинение свободы человека законам Бога”, говорил голос. “Простота есть покорность Богу [...] И о н и просты. О н и не говорят, но делают. Сказанное слово серебряное, а не сказанное – золотое. Ничем не может владеть человек, пока боится смерти. А кто не боится ее, тому принадлежит все”» (XI, 291).

И так же описывается то, что произошло с Пьером во сне, после расстрела Платона Каратаева: “Он спал опять тем же сном, каким он спал в Можайске после Бородина [...] и опять кто-то, сам ли он или кто другой, говорил ему мысли и даже те же мысли, которые ему говорились в Можайске” (XII, 158).

Является тот же лаконический стиль, изобилующий суждениями тождества и библейски-афористическими возвратами и повторами: “Жизнь есть все. Жизнь есть Бог. Все перемещается и движется, и это движение есть Бог [...] Любить жизнь, любить Бога. Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий” (XII, 158). Ср. язык предсмертных дум князя Андрея: “Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я понимаю только потому, что люблю. Все есть, все существует только потому, что я люблю [...] Любовь есть Бог, и умереть, – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику [...] Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение [...]” (XII, 63–64).

Интересно отметить, что совершенно в те же стилистические формы облекается “вещий”, “потусторонний”, открывающий законы жизни голос самого автора в “Войне и мире”. Например: “Разум выражает законы необходимости. Сознание выражает сущность свободы. Свобода, ничем не ограниченная, есть сущность жизни в сознании человека. Необходимость без содержания есть разум человека с его тремя формами. Свобода есть то, что рассматривается. Необходимость есть то, что рассматривает. Свобода есть содержание. Необходимость есть форма” (XII, 336) и т.п.

Во всех этих случаях речь имеет характер “откровения” или озарения. И близость, почти тождество этих трех “стилей”, приписанных разным “лицам”, показывает, как тесно связаны в композиции “Войны и мира” образы Пьера и

Андрея Болконского с образом автора. Недаром эти персонажи, появившись в идейно-культурном контексте начала XIX в., в ходе романа досрости до сознания, до переживаний и идей дворянской интеллигенции 50–60-х годов, не порвав, однако, совсем связей со своей эпохой.

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### 1

Обогащая свой стиль формами внутренней речи, Л. Толстой тем самым изменял традиционное соотношение и взаимодействие между литературно признанными системами письменно-книжной и устно-разговорной речи в структуре своего языка. Сфера устной речи, очевидно, расширялась новыми формами “внутреннего монолога”. Вместе с тем смешанный характер повествовательного стиля, его сближение с кругами речи и сознания героев и наличие в нем разговорных конструкций и оборотов требовали еще более напряженной драматизации диалогических частей. Иначе в самых диалогах некоторых персонажей непосредственно сквозили бы авторская интенция, примесь образа автора и его стиля к их речевой характеристике. Так и бывало раньше, например, в языке пушкинской прозы (то же в прозе Лермонтова). Но с тех пор – под влиянием натуралистических тенденций к зарисовке бытовых сцен – возросла “сценичность” изложения в композиции рассказа, повести и романа. Влияние гоголевского стиля сыграло здесь решающую роль. Тургенев, Достоевский, Григорович, Некрасов, Гончаров, а вслед за ними вереница второстепенных беллетристов широко культивировали в прозе диалогическую речь как вернейший способ отражения бытового языка во всех его красках.

Л. Толстой принимает эту манеру не без колебаний. Во всяком случае, он искал новых приемов сочетания, сопоставления и противопоставления сфер авторской речи и диалогических отрезков (ср., например, очерк “Севастополь в мае”). И все-таки драматизм диалогической речи и ее композиционный объем в художественной прозе Л. Толстого в 50-е и 60-е годы растут (ср., например, в “Утре помещика”, в “Двух гусарах” и др.). О стиле “Войны и мира” Н.Н. Страхов писал: “Голого рассказа нет; все – в сценах, в ясных и отчетливых красках”<sup>77</sup>. К. Леонтьев даже осуждал излишек драматической сценичности в языке Л. Толстого.

Отличие стиля Л. Толстого от предшествующих писателей в сфере воспроизведения устной речи сводится к разрушению литературных приемов искусственной – грамматической и семантической – ориентации диалога на письменно-книжный язык (при непосредственном выражении жизненных мыслей и чувств, т.е. вне рамок отвлеченной “контроверзы”). Несмотря на то, что Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем были даны мощные импульсы к литературным отражениям индивидуальных и социально-характеристических особенностей бытового языка, традиции книжного выражения продолжали ограничивать и сужать свободу и естественность литературного диалога в повести и романе, особенно между героями из высших классов. Лишь комическая струя устной речи, ее аномалии, резко ощущаемые на фоне норм литературных стилей, некоторые об-

<sup>77</sup> Страхов Н.Н. Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. 4-е изд. Киев, 1901. С. 222.

щие социально-типические приметы выражения разных характеров, а также сопровождающая устную речь система поз, движений, жестов и мимики, связанная с бытовыми комическими ассоциациями, нашли широкое применение и подверглись детальной разработке у писателей, культивировавших “гоголевское” начало в литературе. Однако, и в этой сфере ощущалась потребность в более четкой и детальной социально-характеристической и языковой дифференциации типов и масок и в динамической трансформации намеченных Гоголем приемов драматического “голосоведения”. Творчество Салтыкова-Щедрина, необыкновенно обогатившее литературную характерологию и типологию бытовой речи, стремилось удовлетворить эту потребность (ср. совсем иные принципы решения той же задачи в поэтике Ф.М. Достоевского).

Лев Толстой одним из первых в русской прозе (вслед за Лермонтовым) ставит во всей экспрессивной глубине и психологической широте проблему словесного выражения и изображения индивидуальности. Вместе с тем он выдвигает принципы своеобразной личной (а не типовой) характерности в формах устной диалогической речи (так же, как ранее Пушкин первым разрешил проблему словесного выражения личности и ее индивидуальных чувств, дум и настроений в формах лирического стиха). Правда, круг тех социальных диалектов, из которых Л. Толстой черпал языковые средства для решения этой художественной задачи, был ограничен преимущественно областью дворянского и крестьянского быта. Но в этой сфере Л. Толстой создает поразительное богатство индивидуальных вариаций драматической речи, особенно для выражения интимных чувств, настроений, тонких душевных переживаний. А.П. Чехову выпало на долю довершить начатое Л. Толстым дело. Чехов перенес ту же задачу в круг социальных диалектов городской интеллигенции и других сословных и профессиональных группировок русского общества конца XIX – начала XX в. и при помощи более сложных и разнообразных методов создал пеструю галерею речевых портретов, дающих яркое представление о внутренней структуре личности (уже распадающейся) в буржуазном быту. В творчестве Чехова прием стилистической индивидуализации драматического языка достигает высшего предела. За этой чертой стояли проблемы или изображения полного речевого распада личности, ее самоизоляции и саморазрушения (футуристы, символисты), или творчества новых синтетических типов и характеров, сочетающих индивидуальное и социально-групповое в органическое единство новой социальной личности (М. Горький). Любопытно, что Чехов, как завершитель, воспользовался не только толстовскими приемами глубокой внутренней индивидуализации драматического характера, но и тургеневскими приемами лирических вариаций однотипных персонажей.

## 2

Языковая структура индивидуального образа (или лучше: образа личности) в художественной системе Толстого определяется не только предметно-смысловыми, но в еще большей степени экспрессивными формами речи<sup>78</sup>. Выдвинув проблему “сознания, не подлежащего разуму”, Л. Толстой, естественно, должен был в аспекте литературного стиля самостоятельно осознать, разработать и ис-

<sup>78</sup> Ср., например, замечание Вл. Фишера: «Разговоры действующих лиц у Толстого или незначительны или неясны, символичны, похожи на “вздор”. Интересных по мысли разговоров в “Войне и мире” нет, вроде тех, которые встречаются у Тургенева или Достоевского» (Фишер В. Русская литература. М., 1918. С. 171–172).



пользовать различия между “разумными”, предметно-логическими формами слова и заложенными в слове разнообразными и противоречивыми формами субъективно-символической экспрессии. Ведь прямые лексические значения слов могут находиться в разном отношении к “чувственному” содержанию, влагаемому в них той или иной индивидуальностью. Выразительное проявление эмоций, переживаний, желаний личности может быть не связано непосредственно с вещественно-логическими значениями высказывания. Иногда связь между лексическими, коммуникативными значениями слов и экспрессивным содержанием речи для данного лица целиком основана на случайной ассоциации и не только не обязательна, но бывает даже непонятной для других. В этом случае она может быть непосредственно доступна лишь очень узкому “домашнему” или семейному кругу.

После того как Чехов своеобразно развил и расширил найденные Л. Толстым приемы разрыва и противоречивых связей между предметными, лексическими значениями слов и их экспрессивно-символическими применениями в той или иной ситуации и в контексте того или иного характера, стало легко говорить об этой вновь открытой сфере словесной изобразительности<sup>79</sup>. Индивидуальный смысл речи здесь узнается не по прямым или переносным словарным значениям составляющих ее слов, фраз, а по символическому отношению этих слов, фраз к тому содержанию сознания, которое в них, как в своеобразных экспрессивных жестах, нашло свое выражение (иногда замаскированное или искусственное, “актерское”). Образуется сложная система экспрессивно-символических “тропов”, переносных форм изображения. Между лексическими значениями слов и их выразительным смыслом у данного персонажа ложатся ряды промежуточных семантических пластов.

Проблема экспрессивного выражения и понимания, независимого от прямого предметного смысла слов, поставлена Толстым уже в “Детстве, отрочестве и юности”. Но здесь она ограничена нормами и формами кружкового и семейного жаргона. Рисуетя своеобразная манера разговора Володи с девочками, целиком основанная на игре экспрессивных форм речи: “Когда им случалось обращаться к нему с каким-нибудь серьезным вопросом [...] он делал им гримасу и молча уходил или отвечал какою-нибудь исковерканной французской фразой: *к о м с и т р и ж о л и* и т.п., или, сделав серьезное, умышленно глупое лицо, *говорил какое-нибудь слово, не имеющее никакого смысла и отношения к вопросу*, произносил вдруг, сделав мутные глаза, слова: *б у л к у*, или *п о х а л и*, или *к а п у с т у*, или что-нибудь в этом роде” (“Юность”, гл. XXIX – “Отношения между нами и девочками”).

Комментируя эти формы речи, автор развивает своеобразную теорию такого “полного” понимания, при котором играют роль не столько общие для всех лексические значения слов, сколько их интимно-кружковое экспрессивное осмысление:

“Сущность этой способности состоит в условленном чувстве меры и в условленном одностороннем взгляде на предметы. Два человека одного кружка или одного семейства, имеющие эту способность, всегда до одной и той же точки допускают выражение чувства, далее которой они оба вместе уже видят фразу; в одну и ту же минуту они видят, где кончается похвала и начинается ирония, где кончается увлечение и начинается притворство, – что для людей с другим пони-

<sup>79</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1931. С. 281.

манием может казаться совершенно иначе. Для людей с одним пониманием каждый предмет одинаково для обоих бросается в глаза преимущественно своею смешною или красивою, или грязною стороною. Для облегчения этого одинакового понимания, между людьми одного кружка или семейства устанавливается свой язык, свои обороты речи, даже – слова, определяющие те оттенки понятий, которые для других не существуют [...] Например, у нас с Володей установились, бог знает как, следующие слова с соответствующими понятиями: и з ю м означало тщеславное желание показать, что у меня есть деньги, ш и ш к а (при чем надо было соединить пальцы и сделать особенное ударение на оба ш) означало что-то свежее, здоровое, изящное, но не щегольское; существительное, употребленное во множественном числе, означало несправедливое пристрастие к этому предмету и т.д., и т.д. Но впрочем значение зависело больше от выражения лица, от общего смысла разговора, так что, какое бы новое выражение для нового оттенка ни придумал один из нас, другой по одному намеку уже понимал его точно так же”. (“Юность”, гл. XXIX).

Таким образом, субъективная экспрессия изменяет или вовсе уничтожает прямой смысл слов. Л. Толстой в “Юности” еще раз в другом месте художественно демонстрирует этот семантический процесс в изображении отношений между детьми и мачехой (гл. “Мачеха”).

Выразительно в словах не их прямое значение, а их экспрессивное окружение. На этой почве, естественно, развивается прием раскрытия подлинного содержания устной речи – посредством сопоставления произнесенных слов о теми “словами”, которые “подразумеваются”, которые выражены языком жестов и мимики. Истинный индивидуальный смысл сообщения заключается не в словах. Он течет под ними и прикрывается безразличием слов. Так, в повести “Семейное счастье”: «Он сказал: “Вы не боитесь?” – а я слышала, что он говорил: “Люблю тебя, милая девушка! Люблю! Люблю!” – твердил его взгляд, его рука; и свет, и тень, и воздух и все твердило то же самое». И еще: “Впрочем, – сказал он [...] – хоть и глупо и невозможно рассказывать словами, хоть мне и тяжело, я постараюсь объяснить вам [...]”.

Слова не поспевают за чувством и не могут его адекватно выразить.

Экспрессивный смысл может превратить слово в его собственный “антоним”. Ведь выражение личности противоречиво. Л. Толстой охотно пользуется такими контрастными внутренними соотношениями экспрессивного и коммуникативного смысла высказывания и эффективно разоблачает их несоответствие (с точки зрения сознания прямого адресата речи). Так, в “Войне и мире”:

“[...] графиня Марья поцеловала [...] мужа и спросила, за что он на нее сердится.

– У тебя всегда странные мысли: – и не думал сердиться, – сказал он.

Но слово в с е г д а отвечало графине Марье: да, сержусь и не хочу сказать” (XIII, 262).

В сущности, при наличии условий для взаимного “понимания” в ситуации, в общности умонастроения и экспрессивных оценок, слова-обозначения могут оказаться для выражения личности и ее отношения к чему-нибудь почти ненужными. Достаточно и “междометий”.

«Ну, что, моя милая? – сказал князь Василий, взяв руку княжны и пригибая ее по своей привычке книзу. Видно было, что это “ну, что” относились ко многому такому, что, не называя, они понимали оба» (IX, 86).

Ср.: «Князь Андрей вздохнул и ничего не ответил.

– Ну, – сказал он, обратившись к жене. И это “ну” звучало холодной насмешкой, как будто он говорил: “теперь продельвайте вы ваши штуки”» (IX, 135).

Как ни парадоксален такой тезис, но он верен: личность, отрешившись или внутренне отъединившись от общества, не только сокращает, но и индивидуально “искажает” коммуникативные функции внешней речи, почти довольствуясь навыками и формами внутренней речи. Толстой это не раз подчеркивает. Конечно, “личностное”, индивидуальное и в этом направлении вырастает из группового или на фоне группового.

Вопрос о различиях между классовыми, сословными, групповыми системами речи, выразительности, бытовой “игры”, поведения, вопрос о коллективном стиле выражения был остро поставлен Л. Толстым еще в рассказе “Набег” (1852–1853). Рассказчик, наблюдая в обстановке военной опасности, видимо ожидаемого выражения боязни, “шуточки, смехи, рассказы, игру, пьянство”, видимо, отражавшие общую беззаботность и равнодушие к предстоящей опасности, спрашивает, не объясняется ли все поведение людей “одним сложным, но могущественным моральным двигателем человеческой природы, называемым *esprit de corps*, – этим неуловивым уставом, заключающим в себе общее выражение всех добродетелей и пороков людей, соединенных при каких бы то ни было постоянных условиях, – уставом, которому каждый новый член безропотно подчиняется, и который не изменяется вместе с людьми?”

Однако, *esprit de corps* не может вполне нивелировать индивидуальных свойств единичной личности, ее самопротиворечий и ее экспрессивно-речевого своеобразия, особенно если она не шаблонна, а исключительна. В “Воине и мире” по сложности и богатству таких индивидуально-экспрессивных колебаний речи совершенно обособленно стоят Пьер и Наташа. В их стиле ощутительна примесь речевого “эгоцентризма”. Например, в этом смысле характерно построение диалога Пьера с Борисом Друбецким. В ответ на светское замечание Друбецкого о том, что умирающий отец Пьера “не совсем здоров”, Пьер, поглощенный этой внутренней речью, рассеянно отвечает, стараясь вспомнить, кто этот молодой человек: “*Да, кажется, нездоров. Его все тревожат*”.

Еще характернее запутанный монолог Пьера, когда он узнал, что перед ним не “Илья” (т.е. Николай) Ростов, а Борис Друбецкой:

“Пьер замахал руками и головой, как будто комары или пчелы напали на него.

– *Ах, ну что это! Я все спутал. В Москве столько родных! Вы Борис... да. Ну вот мы с вами и договорились. Ну что вы думаете о булонской экспедиции? Ведь англичанам плохо придется, ежели только Наполеон переправится через канал? Я думаю, что экспедиция очень возможна. Вилльнев бы не оплошал!*

Борис ничего не знал о булонской экспедиции, он не читал газет и о Вилльневе в первый раз слышал” (IX, 65).

Для понимания смысла этих внезапных переходов к той теме, которая целиком занимала внутреннее сознание Пьера, необходимо вспомнить начало сцены:

“В то время как Борис вошел к нему, Пьер ходил по своей комнате, изредка останавливаясь в углах, делая угрожающие жесты к стене, как будто пронзая невидимого врага шпагой, и строго взглядывая сверх очков и затем вновь начиная свою прогулку, проговаривая неясные слова, пожимая плечами и разводя руками.

– L'Angleterre a vécu, – проговорил он, нахмуриваясь и указывая на кого-то пальцем. – M. Pitt comme traité à la nation et au droit des gens est condamné à... – Он не успел договорить приговора Питту, воображая себя в эту минуту самим Наполеоном [...] и завоевав Лондон [...]” (IX, 64).

К такой эгоцентрической, бессвязной и отрывочной речи, имеющей свой “подтекст” в глубине индивидуального сознания, по Толстому, ближе всего семейный жаргон, в котором коммуникативно-общественные, предметно-логические функции слов ограничены до последней возможности, почти до черты внутренней речи.

Ища непосредственного выражения личности, ее стиля не в сфере общественной идеологии, не в области “разума”, а в социально-разграниченном, узком интимном быту, Л. Толстой представляет “на одном и том же уровне, в одних и тех же размерах” разные по своей социальной ценности, по своему семантическому объему и по широте коллективного охвата системы и типы речи.

Л. Толстой охотно разрабатывает те разнообразные, сложные и тонкие семантические возможности, которые кроются в формах интимного, семейного понимания с полуслова. В “Анне Карениной” даже использован стилистический контраст между многословным, отвлеченным спором умных, философических, но далеких людей и лаконическим, “без слов почти”, пониманием друг друга в семье Левина и Кити.

“[...] Только что он начал объяснять, она уже поняла [...] Она вполне угадала и выразила его дурно выраженную мысль. Левин радостно улыбнулся: так ему поразителен был этот переход от запутанного многословного спора с Песцовым и братом к этому лаконическому и ясному, без слов почти, сообщению самых сложных мыслей”.

Итак, слова своей системой предметных, лексических значений – даже при их индивидуальном отборе – не могут вполне передать внутренней сущности личности, ее душевной жизни – многопланной и противоречивой. Семантическая устойчивость слов не соответствует текучести и изменчивости индивидуальной психики. Их логическая прямолинейность не отражает противоречий и многопланности разных “частиц души”. Ср. в “Истории вчерашнего дня”: «Я просто сказал: “Нет, не могу”. Не успел я сказать этого, как уже стал рассказывать, – т.е. не весь я, а одна какая-то частица меня».

Вместе с тем общие предметные значения слов не выражают, а лишь прикрывают индивидуальные экспрессивные оттенки, отражающие жизнь сознания. Характерен в той же “Истории вчерашнего дня” анализ экспрессивного содержания слов, произнесенных хозяином дома при прощании (с точки зрения их субъективного понимания): “[...] *когда мы опять увидимся* [...]” «из самолюбия гость переведет так: “к о г д а” значит: пожалуйста, поскорее; “м ы” значит: я и жена, которой тоже очень приятно тебя видеть; “о п я т ь” значит: мы нынче провели вечер вместе, но с тобой нельзя соскучиться; “у в и д и м с я” значит: еще раз нам сделай удовольствие». Экспрессивный, чувственно-волевой подтекст в конечном счете определяет настоящий “личностный” смысл слов. Стилистическое обнаружение личности, по Толстому, и должно базироваться преимущественно на широких индивидуальных вариациях экспрессивных и эмоциональных форм речи. Аналитическое дробление и расчленение их не распыляют интуитивно узнаваемого своеобразия индивидуальности. “Известно, что в целом лесу не найти двух листов, похожих один на другого, – писал Л. Толстой в дневнике от 5 июня 1852 г. – Мы узнаем несходство этих листьев, не измеряя их, а по неуловимым

*чертам, которые бросаются нам в глаза. Несходство между людьми, как существами более сложными, еще более, и узнаем его точно так же по какой-то способности соединять в одно представление все черты его, как моральные, так и физические*". Текучесть индивидуального сознания, видимое отсутствие единства в его внешних и внутренних, в том числе и речевых, проявлениях, не уничтожает структурной целостности личности (пусть даже раздваивающейся и противоречивой). Характерна в этом смысле запись в дневнике Толстого (1898): "Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо".

## 3

Личность, индивидуальность описать нельзя так же, как и ее основные структурные свойства. "Всего, что называют *charme*... описать нельзя..." ("История вчерашнего дня"). "[...] Разве можно передать чувство? Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно"<sup>80</sup>. На почве такого микроскопического углубленно-психологического анализа личности неминуемо должен был вырасти и возрасти *аналитический прием экспрессивно-драматического выражения индивидуальных переживаний во всей их противоречивой сложности*. И уже в 50–60-х годах Л. Толстым разрабатываются семантически-противоречивые и свободные от логико-синтаксических стеснений литературного языка формы экспрессивных устных высказываний в системе как диалогов, так и взволнованных монологов.

Характерно в этом отношении, например, прерывистое построение речи Сони, плачущей от ревности, любви и от горестей близкой разлуки с Николаем Ростовым:

– "Николенька едет через неделю, его... бумага... вышла... он сам мне сказал... Да я бы все не плакала... (она показала бумажку, которую держала, в руке: то были стихи, написанные Николаем) я бы все не плакала, но ты не можешь... никто не может понять... какая у него душа.

И она опять принялась плакать о том, что душа его была так хороша.

– Тебе хорошо... я не завидую... я тебя люблю, и Бориса тоже... он милый... для вас нет препятствий. А Николай мне *cousin*... надобно... сам митрополит... и то нельзя... И потом, ежели маменька... (Соня графиню и считала, и называла матерью) она скажет, что я порчу карьеру Николая, у меня нет сердца, что я неблагодарная, а право... вот ей-Богу... (она перекрестилась) я так люблю и ее, и всех вас, только Вера одна... за что? Что я ей сделала?.." (IX, 80).

В таких случаях бессвязные, как бы из разных углов сознания и из разных ситуаций пережитого выскакивающие слова своим прерывистым, экспрессивным кружением охватывают и обнаруживают не только переживаемое чувство, но и весь индивидуальный образ персонажа – в разных планах его душевной жизни.

Известно, что Л. Толстой всегда изображает чувство оксюморно, как комплекс, смесь противоречивых эмоций, настроений, мыслей и ощущений, отрицая принцип "чистого", несмешанного, не раздвоенного чувства. Например: "Я презирал себя за то, что не испытываю исключительно одного чувства горести, и старался скрывать все другие; от этого печаль моя была неискренна и неестест-

<sup>80</sup> Дневник молодости Л.Н. Толстого. М., 1917. Т. 1. 1847–1852. С. 73.

венна” (“Детство”, гл. XXVII – “Горе”). Ср.: “странное чувство наслаждения и вместе страха” (“Севастополь в декабре”); “вдруг яркий свет загорелся в ее лице, освещая в одно и то же время и печаль ее и радость” (“Война и мир”). Ср. афоризм: “Неправдоподобность в деле чувства есть вернейший признак истины” (“Отрочество”, гл. XXIII – “Бабушка”)<sup>81</sup>.

В связи с этой семантической предпосылкой находится толстовский прием контрастов, резких переходов и экспрессивных противоречий в течение монолога или в развитии диалога. Характерны комментарии к репликам Натальи Саввишны в “Детстве”:

“Меня поразил тогда этот переход от трогательного чувства, с которым она со мной говорила, к ворчливости и мелочным расчетам [...] Горе так сильно подействовало на нее, что она не находила нужным скрывать, что может занимать посторонними предметами” (гл. XXVIII).

Естественно, что строй диалога, его развитие в стиле Толстого подчинены не столько взаимодействию предметно-логических значений реплик (как это чаще всего наблюдалось в предшествующей традиции, особенно в языке Тургенева), сколько экспрессивному своеобразию прерывистого и противоречивого, индивидуального хода чувств и мыслей у каждого из разговаривающих персонажей, хода, обычно независимого от речей партнера (ср. “Война и мир”, IX, 119). Диалог движется скачками. Под поверхностью слов бурлит “подводное течение”. Например: «Княжна Марья не дослушала и, продолжая нить своих мыслей, обратилась к невестке, ласковыми глазами указывая на ее живот: “Наверное?” – сказала она. Лицо княгини изменилось. Она вздохнула. “Да, наверное, – сказала она. – Ах! Это очень страшно [...]”» (IX, 120). И еще: «Но Ростов не слушал [...] – “Этак мы скажем, что ни Бога нет, ничего нет”, – ударяя по столу кричал Николай, весьма некстати, по понятиям своих собеседников, но весьма последовательно по ходу своих мыслей» (X, 150).

На этом фоне отрыва общей темы разговора от потока индивидуального сознания естественен и диаметрально противоположный стилистический прием построения диалогов в языке Толстого, когда произносимые слова непосредственно вовсе не отражают мыслей и переживаний персонажей. “Внутренний диалог” идет как бы помимо слов, и его “подводное течение” выражается в полном разрыве мысли и слова, в полном несовпадении намерения с исполнением. Здесь от языка Толстого до языка Чехова – один шаг. Достаточно сравнить сцену неудавшегося объяснения в любви или “предложения” между Кознышевым и Варенькой в “Анне Карениной” с такой же сценой между Лопахиным и Варей в “Вишневом саду” Чехова.

У Л. Толстого, по-видимому, впервые в русской литературе (почти параллельно, но по-иному то же – у Ф. Достоевского) художественно реализуется в построении диалога принцип экспрессивно-стилистической замкнутости индивидуально-языкового сознания, “языковой личности”. До Толстого диалог компоновался так, что реплики составляли более или менее законченный семантический рисунок своими прямыми объективно-предметными значениями – даже вне отнесения их к сознанию персонажей, независимо от погружения их в план внутреннего мышления говорящих.

<sup>81</sup> Ср. замечание о Л. Толстом в “Воспоминаниях” Н.А. Тучковой-Огаревой: “Особенно удивлялся Герцен его смелости говорить о таких тонких, глубоко затаенных чувствах, которые, быть может, испытаны многими, но которые никем не были высказаны”.

Например, у Пушкина:

...Старушки с плачем обнялись,  
И восклицанья полились.

#### XLI

– “Княжна, mon ange!” – “Pachette!” – “Алина!” –  
“Кто б мог подумать? – Как давно!  
Надолго ль? Милая! Кузина!  
Садись – как это мудрено!  
Ей-богу, сцена из романа...  
– А это дочь моя, Татьяна. –  
“Ах, Таня! подойди ко мне –  
Как будто брежу я во сне...  
Кузина, помнишь Грандисона?”  
– Как Грандисон?.. а, Грандисон!  
Да, помню, помню. Где же он? –  
“В Москве, живет у Симеона;  
Меня в сочельник навестил:  
Недавно сына он женил...”

“Евгений Онегин”, VII.

Тут почти нет у слов измерения вглубь – в психологию говорящих. Реплики касаются лишь поверхности сознания личности. Их смысл объективно взвешен и определен. Чередование реплик, независимо от проекции их в сознание говорящих, непосредственно (“предметно”) понятно. Сцепление реплик – в объективном плане – звучит почти каламбуром. Ср. о Грандисоне:

– В Москве, живет у Симеона...

Даже многозначительное экспрессивное колебание:

– Как, Грандисон?.. а, Грандисон!..

воспринимается иронически, почти как авторский (режиссерский) интонационный трюк. Словом, отпечаток “художественной воли” автора, его личного стиля на строении диалога очень осязателен. Еще нарочитее и обнаженнее режиссерское управление механизмом диалогического движения в стиле Гоголя, а за ним – Тургенева, Григоровича (не говоря уже о Салтыкове-Щедрине). В комических нелепицах речи героев негативно отражаются острый каламбур или тонкая острота автора. Не то у Л. Толстого. Реплика непосредственно погружается в сознание личности, и каждый из героев говорит о своем. А.П. Чехов в своих драмах доводит затем этот прием до его семантического предела. Вот пример из “Войны и мира”, отчасти однородный пушкинскому, – встреча, но не старушек-кузин, а молодых брата и сестры после разлуки:

“Они не успевали спрашивать друг друга и отвечать на вопросы о тысячах мелочей, которые могли интересовать только их одних. Наташа смеялась при всяком слове, которое он говорил и которое она говорила, не потому, что бы было смешно то, что они говорили, но потому, что ей было весело и она не в силах была удерживать своей радости, выразившейся смехом.

– Ах, как хорошо, отлично! – приговаривала она ко всему...

– Нет, послушай, – сказала она, – ты теперь совсем мужчина? Я ужасно рада, что ты мой брат. – Она тронула его усы. – Мне хочется знать, какие вы, мужчины? Такие ли, как мы? Нет?

– Отчего Соня убежала? – спрашивал Ростов.

– Да. Это еще целая история! Как ты будешь говорить с Соней? Ты или вы?

– Как случится, – сказал Ростов.

– Говори ей вы, пожалуйста, я тебе после скажу.

– Да что же?

– Ну я теперь скажу. Ты знаешь, что Соня мой друг, такой друг, что я руку сожгу для нее. Вот посмотри. – Она засучила свой кисейный рукав и показала на своей длинной, худой и нежной ручке под плечом, гораздо выше локтя (в том месте, которое закрыто бывает и бальными платьями) красную метину.

– Это я сожгла, чтобы доказать ей любовь. Просто линейку разожгла на огне, да и прижала [...]

– Так что же? только? – спрашивал он.

– Ну так дружны, так дружны! Это что, глупости – линейкой; но мы навсегда друзья. Она кого полюбит, так навсегда; а я этого не понимаю, я забуду сейчас.

– Ну так что же?

– Да, так она любит меня и тебя. – Наташа вдруг покраснела, – ну ты помнишь, перед отъездом... Так она говорит, что ты это все забудь... Она сказала: я буду любить его всегда, а он пускай будет свободен. Ведь правда, что это отлично, благородно! – Да, да? очень благородно? да?” (X, 7–8).

На такой эмотивной, “чувственной” глубине экспрессивного выражения и понимания, поглощающего или отстраняющего “разум”, общие лексические значения слов “перекрываются” и вытесняются индивидуально-символическими смыслами. Замкнутость индивидуально-речевого контекста личности ведет к “эгоцентризму” выражения. Конечно, требования художественной целесообразности побуждали Толстого ограничивать прием эгоцентрического построения диалога рамками интимного семейного разговора или подыскивать ему сложную психологическую мотивировку. Например, разговор Наташи с матерью в “Войне и мире”:

–“ Мама, а он очень влюблен? Как на ваши глаза? В вас были так влюблены? И очень мил, очень, очень мил! Только не совсем в моем вкусе – он узкий такой, как часы столовые... Вы не понимаете?... Узкий, знаете, серый, светлый...”

– Что ты врешь! – сказала графиня. Наташа продолжала:

– Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял... Безухий – тот синий, темно-синий с красным, и он четвероугольный.

– Ты и с ним кокетничаешь, – смеясь сказала графиня.

– Нет, он франмассон, я узнала. Он славный, темно-синий с красным, как вам растолковать...” (X, 193).

## 4

В устной диалогической речи личность, по Толстому, лучше всего выражает себя, свою душевную жизнь – непосредственно, “вне-разумно”, с помощью экспрессивно-смысловых форм интонаций, мелодики, а также мимики, жестов, поз, движений. Между интонационной стороной речи и лексико-семантическими формами высказывания могут быть разнообразными и сложными отношения, в которых находят выражение тонкие, неуловимые, не передаваемые одной ве-



щественно-логической семантикой слов индивидуальные оттенки мыслей, чувств, оценок, настроений. Понятно, что в стиле Льва Толстого, скептически расценивавшего логические или идеологические возможности слова и, во всяком случае, ограничивавшего способность слов отражать жизнь сознания во всей ее полноте, экспрессивные формы звучания (так же, как и выразительных движений) должны были подвергнуться углубленной психологической и семантической разработке.

Действительно, Л. Толстой часто по разным поводам развивает тот тезис, что слово живо только в его неразрывной связи с экспрессией голоса и лица. Например в “Войне и мире”:

“Она (Наташа. – В.В.) не умела писать, потому что не могла постигнуть возможности выразить в письме правдиво хоть одну тысячную долю того, что она привыкла выражать голосом, улыбкой и взглядом” (X, 292).

«Наташа [...] не упускала ни слова, ни колебания голоса, ни взгляда, ни вздрагивания мускула лица, ни жеста Пьера. Она на лету ловила еще невысказанное слово и прямо вносила в свое раскрытое сердце, угадывая тайный смысл всей душевной работы Пьера» (XII, 222). Ср. в “Анне Карениной”: “[...] она не слушала его слов, она читала его мысли по выражению лица» (VII, 271).

Знаменательно такое замечание о Кутузове, следившем за “духом войска”: “Он выслушивал привозимые ему донесения, отдавал приказания, когда это требовалось подчиненными; но, выслушивая донесения, он, казалось, не интересовался смыслом слов того, что ему говорили, а что-то другое в выражении лиц, в тоне речи доносивших интересовало его”.

В тоне речи заключается, по Толстому, тот “главный” смысл, который идет прямо от сознания к сознанию. Воспроизведя речь Кутузова к войскам – с резким переходом от официально-торжественного стиля к фамильярно-бытовому и с концовкой в виде нецензурной брани, – автор комментирует: “Слова, сказанные Кутузовым, едва ли были поняты войсками. Никто не сумел бы передать содержания сначала торжественной и под конец простодушно-стариковской речи фельдмаршала; но сердечный смысл этой речи не только был понят, но то самое чувство величественного торжества в соединении с жалостью к врагам и сознанием своей правоты, выраженное именно этим стариковским, добродушным ругательством, – это самое чувство лежало в душе каждого солдата и выразилось радостным, долго неумолкавшим криком” (XII, 188).

Разнообразии “тональностей”, их детализация и индивидуализация, их резкая смена – характерная особенность диалога в стиле Толстого. Драматическое воспроизведение индивидуальной речи в языке Л. Толстого часто сопровождается описанием тона, “голоса”. Указание на тон придает высказыванию выразительность, полноту и индивидуальную красочность почти слышимой ухом живой речи, а разоблачение фальшивых интонаций убивает “фразу”, совлекая с нее риторические украшения и обесмысливая ее. Например, в “Войне и мире”: “Ну, ну, голубчик, дядюшка, – таким умоляющим голосом застонала Наташа, как будто жизнь ее зависела от этого” (X, 266): “Священную древнюю столицу России! – вдруг заговорил он (Кутузов. – В.В.), сердитым голосом повторяя слова Бенигсена, и этим указывая на фальшивую ноту этих слов” (XI, 274). Ср. в “Анне Карениной”: «“Все-таки не поминай меня лихом. Костя!” – и голос его дрогнул.

Это были единственные, слова, которые были сказаны искренно. Левин понял, что под этими словами подразумевалось: “[...] ты видишь и знаешь, что я

плох, и, может быть, мы больше не увидимся”. Левин понял это, и слезы брызнули у него из глаз»<sup>82</sup>.

Принцип разоблачения человеческого “актерства” (особенно у лиц из великосветской среды) обязывает к детальному описанию приемов игры, оттенков интонаций и системы выразительных движений, жестов и мимики. В “Войне и мире” авторские обозначения интонаций своеобразно окрашивают и определяют семантику диалога. Для великосветского стиля, в изображении Толстого, характерна манера искусственного, притворного тона, прием несоответствия между подлинной мыслью, переживанием и их речевым выражением, обусловленным этикетом. Например, в репликах князя Василия Курагина: “*Avant tout dites-moi, comment vous allez, chère amie? Успокойте друга, – сказал он, не изменяя голоса и тоном, в котором из-за приличия и участия просвечивало равнодушие и даже насмешка*” (IX, 4); “*Ежели бы знали, что вы этого хотите, праздник бы отменили, – сказал князь по привычке, как заведенные часы, говоря вещи, которым он и не хотел, чтобы верили*” (IX, 4)<sup>83</sup>.

Еще раз необходимо подчеркнуть, что в “Войне и мире” весь круг родового поместного дворянства, не связанный непосредственно с двором, и придворную, бюрократическую знатью, изображается иными речевыми красками – с ярким национальным русским колоритом. Так, при описании дома Ростовых условная светская сторона жизни с французским языком и модными новостями затенена. Напротив, на первый план выступают сцены живой, не скованной светскими условностями или, во всяком случае, легко нарушающей их, играющей всеми переливами естественного чувства и тона, молодой жизни. В условный светский диалог остро внедряется семейный жаргон с его недоговоренностями; с его разнообразием интонаций, с его нелогическим, аграмматическим, но богатым экспрессивными оттенками, разорванным и беспорядочным движением. Высшим выражением этой речевой безыскусственности является Наташа Ростова. Вот сцена ее первого появления: “*Она смеялась чему-то, толкуя отрывисто про куклу, которую вынула из-под юбочки.*

– Видите?.. Кукла... Мими... Видите.

И Наташа не могла больше говорить (ей все смешно казалось). Она упала на мать и расхохоталась так громко и звонко, что все, даже чопорная гостья, против воли засмеялись” (IX, 47).

Мимика, жесты, движения, интонации голоса персонажей из поместно-дворянского, ростовского круга не только изображаются во всей их неприкрашенной естественности, но и обозначаются в языке “Войны и мира” более фамильярно, просторечно-разговорными словами и фразами.

Например: “*Лицо Наташи, оживленное, целый день именинное, вдруг изменилось: глаза ее остановились, потом содрогнулась ее широкая шея, углы губ опустились.*

<sup>82</sup> Ср. в “Воскресении”: «На замечание Нехлюдова о том, что его пускали в тюрьму и в столицах, смотритель отвечал: – Очень может быть, только я не допускаю. – При этом тон его говорил: “вы, столичные господа, думаете, что вы нас удивите и озадачите; но мы и в Восточной Сибири знаем твердо порядки и вам еще укажем”».

<sup>83</sup> Ср. также: “*Как вам сказать? – сказал князь холодным, скучающим тоном*” (IX, 5); “*Скажите, – прибавил он, как будто только что вспомнил что-то и особенно небрежно, тогда как то, о чем он спрашивал, было главной целью его посещения...*” (IX, 6).

– Соня! Что ты?.. Что, что с тобой? У-у-у!.. – И Наташа, распутив свой большой рот и сделавшись совершенно дурною, заревела, как ребенок [...]" (IX, 79);

“– Голубчик, Денисов! – визгнула Наташа, не помнившая себя от восторга, подскочила к нему, обняла и поцеловала его” (X, 6);

“Наташа [...] прыгала как коза все на одном месте и пронзительно визжала” (X, 5; ср. X, 260).

Понятно, что устная речь персонажей этого круга менее детально обставлена авторскими ремарками, разъясняющими ее тон и моторное сопровождение. Рисуется подробно лишь ситуация диалога. В “естественной” речи уже непосредственно заложены все формы выражения, адекватного переживанию, пленительного не внешней красотью, а внутренней правдивостью, согласованностью с сознанием. Риторичность и неестественность здесь прежде всего коробят самого говорящего. Так, с необыкновенной остротой – посредством разоблачения напыщенности речи – показан еще не оформившийся, восторженный патриотизм Николая Ростова (перед поступлением в гусары) в виде отражений комически-высокой фразеологии немца-полковника:

“– Мы должны и драться до последнея капли кров, – сказал полковник, ударя по столу, – и умэр-р-рэт за своэго импэратора [...] А рассуждать как мо-о-ожно (он особенно вытянул голос на слове “можно”), как мо-о-ожно меньше, – докончил он, обращаясь к графу. – Так старые гусары судим, вот и все. А вы как судите, молодой человек и молодой гусар? – прибавил он, обращаясь к Николаю [...]

– Совершенно с вами согласен, – ответил Николай, весь вспыхнув, вертя тарелку и переставляя стаканы с таким решительным и отчаянным видом, как будто в настоящую минуту он подвергался великой опасности, – я убежден, что русские должны умирать или побеждать, – сказал он, сам чувствуя так же, как и другие, после того как слово уже было сказано, что оно было слишком восторженно и напыщенно для настоящего случая и потому неловко” (IX, 76–77).

Но контрасты, несовпадения коммуникативного смысла слов и выразительного смысла интонаций могут быть и вовсе независимы от условной “театрально”-бытовой техники социальной среды. Тогда в них выражаются глубоко личные драматические коллизии и внутренние колебания, проявляются скрытые, тайные индивидуально-характеристические особенности персонажа. В стиле Л. Толстого этот прием изображения внутренних коллизий личности находит широкое применение. Например:

“– Что?.. Что?.. Как вы смеете? Что?.. – проговорил Телянин.

Но эти слова звучали жалобным, отчаянным криком и мольбой о прощении. Как только Ростов услышал этот звук голоса, с души его свалился огромный камень сомнения” (IX, 162);

“– Je vous aime, – сказал он (Пьер. – В.В. ), вспомнив то, что нужно было говорить в этих случаях; но слова эти прозвучали так бедно, что ему стало стыдно за себя” (IX, 260).

Если формы экспрессивного выражения так многозначительны, то они, естественно, могут в стиле Толстого целиком выражать и изобличать характер личности, во всяком случае, глубже и прямее, непосредственнее, чем слова. Так, хохот Сперанского разоблачает перед князем Болконским его актерскую, фальшивую натуру:

“Еще из передней князь Андрей услышал громкие голоса и звонкий, отчетливый хохот – хохот, похожий на тот, каким смеются на сцене. Кто-то голосом, похожим на голос Сперанского, отчетливо отбивал: Ха... ха... ха... Князь Андрей никогда не слышал смеха Сперанского, и этот звонкий, тонкий смех государственного человека странно поразил его” (X, 207).

В соответствии с этой тенденцией отмечать и выражать тончайшие оттенки, несоответствия и смещения интонаций, Л. Толстой – вслед за Тургеневым – выдвигает стилистический принцип индивидуально-фонетической характерности устной речи. Личный голос персонажа звучит определеннее, выразительнее и своеобразнее при указании особенностей его произношения. Поэтому Л. Толстому, располагающему поразительным разнообразием стилистических средств индивидуализации речи героев, присущ также прием условно-“фонетического” транскрибирования индивидуальной манеры произношения. Так изображается речь немца – полковника Павлоградского гусарского полка:

“– А затэм, мылостывый государ, – сказал он, выговаривая э вместо е и ъ вместо ь” (IX, 76)<sup>84</sup>.

Иначе определяется и воспроизводится акцент немца-доктора, лечившего графа Безухова:

“– Не пило слушай [...] что пи стретий удар шивь оставался [...] О котник найдутся [...]” (IX, 85).

Ср. передачу дурного французского выговора этого немца лексическими “нарушениями” русского языка: “Еще, может, *дотянется* (т.е. дотянет) до завтрашнего утра?”.

Известны приемы графической передачи картавости Денисова (г’аз, дг’уг и т.п.).

Л. Толстой, согласно канону натуральной школы – вслед за Гоголем и Тургеневым<sup>85</sup>, – отмечает и классовые своеобразия произношения:

«Моряк говорил тем особенно звучным, певучим, дворянским баритоном, с приятным грасированием и сокращением согласных, тем голосом, которым покрикивают: “*чаеак, трубку!*” и тому подобное. Он говорил с привычкой разгула и власти в голосе» (ср.: “*госуаю*”, “*буародное дворянство*”) (XI, 92).

Однако Л. Толстой подробно описывает не только общую манеру произношения персонажа, но и способ произнесения им данной реплики. К графическому изображению слов разговорной речи как бы присоединяются “нотные знаки”, воспроизводящие “тональность” их звучания. Так, например, вводится в роман речь Сперанского:

<sup>84</sup> Вопрос о формах графического, грамматического и лексического построения “немецко-русской” речи имеет сложную литературную традицию, восходящую к XVIII в. (ср. “Триумф” Крылова).

<sup>85</sup> Ср., например, у Тургенева в рассказе “Два помещика” описание манеры речи генерал-майора Хвалынского: разговаривая с дворянами небогатыми или нечиновными он «даже слова иначе произносит и не говорит, напр.: “Благодарю, Павел Васильевич”, или “Пожалуйте сюда, Михайло Иваныч”, а: “Боллдарю, Палл Асилич”, или “Па-ажалте сюда, Михал Ваныч”. С людьми же, стоящими на низких ступеньках общества, он обходится еще страннее: вовсе на них не глядит и, прежде чем объяснить им свое желание или отдать приказ, несколько раз сряду с озабоченным и мечтательным видом повторяет: “Как тебя зовут?... как тебя зовут?”, ударяя необыкновенно резко на первом слове “как”, а остальные произносятся очень быстро, что придает всей поговорке довольно близкое сходство с криком самца-перепела».

“– Директором комиссии военных уставов мой хороший приятель – господин Магницкий, – сказал он, договаривая каждый слог и каждое слово, – и ежели вы того пожелаете, я могу свести вас с ним. (Он помолчал на точке) [...]” (X, 164–165).

Поразителен тот эффект, которого достигает этим приемом фонетической транскрипции Толстой при изображении предсмертных речей разбитого параличом старого князя Болконского:

“– Гага – бои... бои... – повторил он несколько раз... Никак нельзя было понять этих слов. Доктор думал, что он угадал и, повторяя его слова, спросил: княжна боится? Он отрицательно покачал головой и опять повторил то же...

– Душа, душа болит, – разгадала и сказала княжна Марья” (XI, 138).

Характерно, что и речь княжны Марьи здесь экспрессивно деформируется такой ремаркой:

“Невольно подчиняясь отцу, она теперь также, как он говорил, старалась говорить больше знаками, и как будто тоже с трудом ворочая язык” (XI, 139).

Интерес Л. Толстого к речевому “звучанию”, к повествовательной передаче оттенков тона, интонационно-мелодической игры голоса, сопровождающих речь и деформирующих ее семантику, находит яркое ироническое выражение в описании манеры чтения, свойственной высшему петербургскому аристократическому обществу начала XIX в., и в изображении чтения князем Василием письма преосвященного: “Искусство чтения считалось в том, чтобы громко, певуче, между отчаянным завыванием и нежным ропотом переливать слова совершенно независимо от их значения, так что совершенно случайно на одно слово попадало завывание, а на другое – ропот” (XII, 4). Это интонационное обесмысливание текста и иллюстрируется чтением князя Василия: “Первопрестольный град Москва, Новый Иерусалим, приемлет Христа *своего*, – вдруг ударил он на слове *своего* [...]”. “Осанна, благословен грядый! – князь Василий *плачущим голосом* произнес эти последние слова” (XII, 6).

На фоне такой сложной и красочной вокальной нюансировки воспринимаются частые воспроизведения звуковых жестов, междометий, эмоциональных вскриков, звуков и шумов: “Гм... гм... – мычал Пьер, морщась, не глядя на нее и не шевелясь ни одним членом” (X, 31); “Ааах!” – чуть не крикнул Ростов, поднимая обе руки к волосам” (X, 53); “Ух, ух, ух!.. – как будто хрюкал татарин” (XI, 254); “О! Ооооо! – зарыдал он как женщина” (XI, 255); “Урруру! – вторя завалившемуся потолку амбара... заревела толпа” (XI, 119); “Фю... фю... фю... – засвистал он (Кутузов. – В.В.) чуть слышно, въезжая на двор” (XI, 167).

Ср. передачу раздающихся кругом звучаний и шумов: “Только слышно было: аааа! и рррр!” (IX, 323); “Впереди в тумане раздался один, другой выстрел, сначала нескладно в разных промежутках: тратта...тат” (IX, 330); «“Пуфф!” – вдруг виднелся круглый, плотный [...] дым, и “бумм” – раздавался через секунду звук этого дыма. “Пуф, пуф”, поднимались два дыма, толкались и сливаясь; и “бум, бум” подтверждали звуки то, что видел глаз [...] пуф... (с остановой), пуф, пуф – зарождался еще три, еще четыре, и на каждый с теми же расстановками бум... бум-бум-бум – отвечали красивые, теплые верные звуки» (XI, 226); “трах-та-та-тах, – трещали ружья” (XI, 227); «Князь Андрей [...] услышал какой-то тихий шепчущий голос, неумолкаемо в такт твердивший: “И пити-пити-пити” и потом “и ти-ти” и опять “и пити-пити-пити” и опять “и ти-ти”...» (XI, 383); “И пити-пити-пити и ти-ти, и пити-пити – бум, – ударила муха” (XI, 384). Ср. символическую роль звуковых жестов, криков, шумов в стиле А. Чехова.

## 5

Еще более разнообразно, индивидуализированно и тонко в стиле Л. Толстого обозначены и выражены те индивидуально-экспрессивные смысловые оттенки, которые передаются игрой лица. В “Отрочестве” автор прямо указывает на неисследованную сферу “таинственных, бессловесных отношений, проявляющихся в незаметной улыбке, движении или взгляде между людьми, живущими постоянно вместе”.

Вопрос о литературных приемах взаимодействия, соотношения между разговорной речью персонажей, их репликами и средствами моторной экспрессии – языком их мимики, жестов и поз – со всей остротой встал в русской литературе конца XVIII – начала XIX в. Пушкин (под влиянием отчасти Стерна, но в большей степени Стендаля) внес в его разрешение принцип экспрессивных несовпадений, контрастов, но без его психологического углубления (ср. стиль диалога и пояснительных ремарок автора в “Пиковой даме”, в “Дубровском” и “Капитанской дочке”). Гоголь разработал – вне всякой психологической перспективы – технику комического жеста, комических поз в их гиперболических несоответствиях с речью. Последующие литературные стили опирались на гоголевскую систему. Элементы ее отчасти вошли и в стиль Л. Толстого. Но Льва Толстого интересовали те осложненные семантические возможности индивидуального выражения, которые крылись в эмоционально-смысловой сфере мимики, жеста, поз и движений, как своеобразной системе экспрессивного языка, отражающей душевную жизнь. Подвергая аналитическому разложению весь инвентарь выразительных средств, которыми располагает личность, Л. Толстой обособляет язык слов от языка мимики (общих выражений лица, игры глаз и улыбки) и показывает их взаимодействие. Одновременно функционируют как бы два языка, и из них язык мимики, по художественной оценке Толстого, правдивее, прямее и богаче выразительными средствами. Язык мимики менее “идеологичен”, но зато более “душевен”, тонок, интимен и нагляден: “Что... – начала она вопрос, но вдруг остановилась. Она почувствовала, что словами нельзя было спросить, ни ответить. Лицо и глаза Наташи должны были сказать все яснее и глубже” (XII, 55); “Они чувствовали, что не могли выразить словами того, что они понимали” (XII, 65, ср. XII, 172). Поэтому Л. Толстой заставляет своих героев по жестам, по выражению лица, по взглядам угадывать тайный смысл слов или прикрытую словами “правду” чувств и мыслей. Например:

“ – Соня, ты не напишешь Николеньке? – сказала графиня тихим, дрогнувшим голосом, и во взгляде ее усталых, смотревших через очки глаз, Соня прочла все, что разумела графиня под этими словами. В этом взгляде выражалась и мольба, и страх отказа, и стыд за то, что надо было просить, и готовность на непримиримую ненависть в случае отказа” (XII, 33); “Доктор говорит, что нет опасности, – сказала графиня, но в это время, как она говорила это, она со вздохом подняла глаза кверху, и в этом жесте было выражение, противуречащее ее словам” (XXI, 53–54).

Толстовская “философия слова” видит в языке слов искусственный налет культурной традиции, отпечаток цивилизации. Поэтому слова, по Толстому, не отражают непосредственно жизни индивидуального сознания. Они фальсифицируют мысль, чувство и желание, облекая их выражение в условные и лживые формы. Голые слова не в силах выразить индивидуальные нюансы мысли и чувства. В них слишком мало свободы для субъективного, индивидуального. Совсем иное дело – язык мимики.

Интересно сопоставить эту особенность стиля Л. Толстого с диаметрально противоположными тенденциями в языке Салтыкова-Щедрина. В “Письмах о провинции” (1869) Салтыков-Щедрин писал (“Письмо первое”): “Всякий согласится, что не изобретено еще тех чувствительных весов, с помощью которых можно было бы взвесить вещь столь неуловимую, как выражение лица. Можно даже утверждать, что самое представление о том или другом выражении лица есть представление почти субъективное. Вы раздражены, ваша мысль напугана неизвестностью будущего, и вот вам кажется, что все носы иронизируют, что все ноги направлены к тому, чтобы злоумышлять против ваших мозолей. Но успокойтесь на минуту, оторвите вашу мысль от сомнительного будущего, и вы убедитесь, что глаза ваши лжесвидетельствовали, что уши ваши были с ними заодно в заговоре, чтоб отравить ваше душевное спокойствие”.

Л. Толстой, напротив, переводит самые отвлеченные внутренние состояния на язык внешних, телесных движений, и прежде всего на язык мимики. В этом отношении Салтыков-Щедрин и Толстой – литературные антиподы. Высокая оценка глубокого, интуитивно постигаемого смысла мимики и понимание ее выразительных функций в художественной системе Толстого защищены крепкой моральной броней от щедринской иронии. В повестях, рассказах и романах Толстого автор и его герои легко распознают “лжесвидетельство”, притворные показания лица, глаз, улыбки. В этой сфере всякая искусственность, аффектированность, актерская деланность выражения так же остро и непримиримо обнаруживаются автором, как и фальшь в мире “фразы”. Так, в “Воине и мире” систематически обнажается притворная мимическая игра представителей великосветского круга.

Так как в языке Л. Толстого все образы актерской, искусственной игры имеют резко отрицательное значение, то понятно, что и к Наполеону, к его поведению, к его деятельности применяются метафоры из соответствующего семантического круга. В эпилоге все они разворачиваются и метафорически объединяются, сводятся в систему:

“Последняя роль сыграна. Актеру велено раздеться и смыть сурьму и румяны: он больше не понадобится.

И проходят несколько лет в том, что этот человек, в одиночестве на своем острове, играет сам перед собою жалкую комедию, интригует и лжет, оправдывая свои деяния [...]

Распорядитель, окончив драму и раздев актера, показал его нам.

– Смотрите, чему вы верили! Вот он! Видите ли вы теперь, что не он, а Я двигал вас?” (XII, 245).

Деланные, актерские выражения лица, глаз, улыбки, по Толстому, мертвы и немы. Они не отражают истинной жизни души. Напротив, в непосредственной мимике, в экспрессивных изменениях глаз, губ, лица Толстой видит язык – более глубокий, сложный и экспрессивно-содержательный, чем язык обычных слов. Правда, этот язык Толстого приходится воспроизводить средствами литературного слова, или той же устной речи. Поэтому диалог толстовских героев всегда двупланен. Звучат голоса героев. Но параллельно с этой речью, сплетаясь с ней, ее дополняя, разъясняя или разоблачая, вступая с ней в противоречие, иногда ее вытесняя, развивается другой диалог – зрительный: говорят глаза, губы, рот, лицо, говорят их сменяющиеся выражения. И всю сложную семантику их показаний, весь этот многозначительный мимический разговор Толстой передает тоже в образах и формах устного диалога, который наслаивается на про-

износимый, звучащий диалог. Иногда воспроизводится только один молчаливый, но от этого не менее красноречивый язык мимики, который делает ненужными звучащие слова. Однако и в этом случае Толстой переводит язык мимики на формы внешней речи, читая “слова” глаз, улыбки, уст, лица. Стиль этого разговора глаз, лица, улыбки остается неизменным на протяжении всего творчества Толстого. Например:

“Гуськов[...] взглядывал на меня с чуть заметной грустной улыбкой, которою он как будто *говорил*, что я один могу понимать его” (“Встреча в отряде с московским знакомым”);

«Он молчал; но выражение лица его и положение всего тела говорило: “Знаю, знаю, уж мне не первый раз это слышать. Ну, бейте же; коли так надо – я снесу”» (“Утро помещика”);

«“Ни мне до тебя, ни тебе до меня нет никакого дела”, казалось, сказала ему решительная походка Марьянки” (“Казачи”). В этой связи симптоматично ироническое замечание Дружинина, обращенное к Толстому: “Иногда вы готовы сказать: у такого-то ляжка показывает, что он желает путешествовать по Индии”.

В “Войне и мире”:

“Когда Пьер подошел, граф глядел прямо на него, но глядел тем взглядом, которого смысл и значение нельзя понять человеку. Или этот взгляд ровно ничего не говорил, как только то, что покуда есть глаза, надо же глядеть куда-нибудь, или он говорил слишком многое” (IX, 98); «Телянин взял кошелек и стал опускать его в карман рейтуз, и брови его небрежно поднялись, а рот слегка раскрылся, как будто он говорил: “Да, да, кладу в карман свой кошелек, и это очень просто и никому до этого дела нет”» (IX, 161); «“Началось! Вот оно! Страшно и весело!”», говорило лицо каждого солдата и офицера» (IX, 217); «“Вы не замечали, что я женщина? Да, я женщина, которая может принадлежать всякому и вам тоже”, сказал ее взгляд» (IX, 249, 250); «“Я бы рада была отдохнуть и посидеть с вами, я устала; но вы видите, как меня выбирают, и я этому рада, и я счастлива, и я всех люблю, и мы с вами все это понимаем”, и еще многое и многое сказала эта улыбка» (X, 204); «Наташа не ответила и только улыбнулась такой улыбкой, которая с упреком говорила: “как можно было спрашивать об этом?”» (X, 204); «Лицо ее говорило: “Зачем спрашивать? Зачем сомневаться в том, чего нельзя не знать? Зачем говорить, когда нельзя словами выразить того, что чувствуешь?”» (X, 225);

«– Можно еще посидеть? – сказал он, своим толстым телом валясь в кресло подле княжны Марьи.

– Ах да, – сказала она. “Вы ничего не заметили?” – сказал ее взгляд» (X, 307).

«Наташа оглядывалась на Элен и на отца, как будто спрашивала их, что такое это значило; но Элен была занята разговором с каким-то генералом и не ответила на ее взгляд, а взгляд отца ничего не сказал ей, как только то, что он всегда говорил: “весело, ну я и рад”» (X, 329–330).

В “Анне Карениной”:

«Взгляд Степана Аркадьевича как будто спрашивал: “это зачем ты говоришь? разве ты не знаешь?”» (VII, 6). «[...] Во взгляде его (Вронского. – В.В.) было одно выражение покорности и страха. “Я не оскорбить хочу, – каждый раз как будто говорил его взгляд, – но спасти себя хочу, и не знаю, как”» (VII, 72).

В “Воскресении”:

«Они говорили о несправедливости власти, о страданиях несчастных, о бедности народа, но, в сущности, глаза их, смотревшие друг на друга, под шумок



разговора, не переставая спрашивали: “можешь любить меня?” и отвечали, “могу”, и половое чувство, принимая самые неожиданные и радужные формы, влекло их друг к другу» (ч. II, гл. XXIV).

Конечно, это чтение в глазах, в губах, в лице субъективно. Этот мимический язык индивидуален. Его тонкости понятны лишь близкому собеседнику и знающему все автору. Но ведь в стиле Толстого изображение всякой действительности обусловлено субъективной призмой героя. От этого “[...] и природа, и все люди, и предметы рисуются у него непрерывно изменяющимися чертами или все с новыми и новыми подробностями, образуя одно целое с духовной жизнью человека [...]”<sup>86</sup>.

Точки зрения героев лишь оформляются автором. И в этом взаимодействии разных сфер сознания, в их синтезе отыскивается объективная норма живой реальной жизни. Естественно, что в языке мимики, жеста, движений Толстой находит также источник и орудие взаимопонимания, которые объединяют людей с миром животных. Животные, по Толстому, “только не говорят”. В художественном мире Толстого у животных нет лишь *ratio* и связанного с ним языка звучащих и писанных слов. Но все другие средства сознания или понимания и способы экспрессивного выражения присущи толстовским животным. Отсюда в описаниях их жизни и поведения становится естественным употребление тех образов, тех фраз, которыми выражается душевная жизнь человека<sup>87</sup>. К животным применяется та же символика человеческой речи и мышления.

## 6

Понятно также, что в аспекте субъективного восприятия персонажа у Толстого говорят не только лица, глаза, губы живых существ, говорят выражения их тела, но могут говорить и окружающие предметы, на которые проецируется внутренняя речь самого героя. Поэтому в языке Толстого “внутренние монологи” исходят даже от предметов. Такова речь символического уродливого старого дуба к Андрею Болконскому: “Весна, и любовь, и счастье!” – как будто говорил этот дуб, – “и как не надоест вам все один и тот же глупый и бессмысленный обман. Все одно и то же, и все обман! Нет ни весны, ни солнца, ни счастья...” (X, 153). Ср. “Да, он прав, тысячу раз прав этот дуб, – думал князь Андрей...”.

Так из окружающей обстановки возникают выразительные образы, которые начинают восприниматься как символическое зеркало, отражающее смену эмоциональных состояний героя. Экспрессивно-символическое значение этих образов меняется в соответствии с эволюцией того индивидуального сознания,

<sup>86</sup> Грузинский А.Е. Литературные очерки. М., 1908. С. 283.

<sup>87</sup> Например, в “Анне Карениной”, в картине охоты, – о собаке: «“Ласка! Тут” – сказал он, указывая ей в другую сторону. Она постояла, спрашивая его, не лучше ли делать, как она начала»; о лошади на скачках: “В то самое мгновение, как Вронский подумал о том, что надо теперь обходить Махотина, сама Фру-Фру, поняв уже то, что он подумал, без всякого поощрения значительно надела и стала приближаться к Махотину с самой выгодной стороны [...] вместе им обоим, ему и лошади, пришло мгновенное сомнение” Ср. в рассказе “Булька и волк”: “[...] обе собаки вернулись к нам с поднятыми хвостами и рассерженными лицами. Булька рычал и толкал меня головой, – он, видно, хотел что-то рассказать, но не умел”. В связи с этим показательна характеристика лошади Фру-Фру в “Анне Карениной”: “Она была одно из тех животных, которые, кажется, не говорят только потому, что механическое устройство их рта не позволяет им этого”.

через призму которого они вступают в повествование. Меняются и исходящие от них “речи”, слышные только тому персонажу, душевный мир которого в них отражается: “Князь Андрей... смотрел на портрет покойницы Лизы, которая с взбитыми à la gresque буклями нежно и весело смотрела на него из золотой рамки. Она уже не говорила мужу прежних страшных слов, она просто и весело с любопытством смотрела на него” (X, 158).

Конечно, особенно легко проецируется этот “внутренний монолог” личности в музыкальную мелодию, в голоса звучащих предметов.

Так, в повести “Альберт” образами и формулами внутренней речи выражается значение воспринимаемых звуков – как в воображении Делесова, так и самого Альберта.

В “Войне и мире” голосом автора говорит дождь: «Собрались тучки, и стал накрапывать дождик на убитых, на раненых, на испуганных и на изнуренных, и на сомневающихся людей. Как будто он говорил: “Довольно, довольно, люди. Перестаньте... Опомнитесь. Что вы делаете?”» (XI, 261).

Однако в языке Толстого говорят не только звуки, не только звучащие предметы, но и бесшумные вещи – голосами героев. Так, в “Анне Карениной” Левина окружают вещи и говорят ему. «Все эти следы его жизни как будто охватили его и говорили ему: “Нет, ты не уйдешь от нас и не будешь другим, а будешь такой же, каков был: с сомнениями, вечным недовольством собой, напрасными попытками исправления и падениями, и вечным ожиданием счастья, которое не далось и невозможно тебе”. Но это говорили его вещи; другой же голос в душе говорил, что не надо подчиняться прошедшему; и что с собой сделать все возможно».

К тому же кругу образов следует отнести и “речь” грудного ребенка, понятную лишь матери: «Никто ничего не мог ей сказать столько успокоивающего, разумного, сколько это трехмесячное маленькое существо, когда оно лежало у ее груди, и она чувствовала его движение рта и сопенье носиком. Существо это говорило: “Ты сердисься, ты ревнуешь, ты хотела бы ему отомстить, ты боишься, а я вот он, а я вот он...” И отвечать нечего было. Это было больше, чем правда» (“Война и мир”, XII, 271).

При посредстве этих приемов отраженного диалога и отраженного “внутреннего монолога” воссоздается вся та жизненная атмосфера, которая определяет внутренний строй личности. И эта атмосфера насыщена отражениями чувства и мысли данного лица. На ней лежит яркий отпечаток его индивидуальности, его индивидуального стиля. Она говорит языком его внутренней жизни, его сознания. Этот стилистический прием еще более индивидуализирует образ персонажа. Вся окружающая обстановка как бы дышит, живет и говорит отражениями и отголосками его личности.

## 7

Однако в стиле Л. Толстого не всегда образ героя повертывается к читателю “душой”; далеко не всегда раскрываются перед ним в драматических формах слова противоречивый, текучий и изменчивый мир сознания персонажа, изменчивый строй его прямых или отраженных речей. В других случаях Л. Толстой оформляет образ личности главным образом пантомимически, лишь описывая его внешние сценические положения, его позы и движения. В языке и стиле Л. Толстого рельефно выступают новые приемы сценической изобразительности, именно те, которые потом легли в основу системы психологического теат-

ра, разработанной К.С. Станиславским. Л. Толстой признает в сложении, в игре тела, в позах и движениях “такое же, если еще не большее выражение, чем в лице”. Автор и герои в повестях и романах Толстого в одинаковой мере и одинаковым способом воспринимают и понимают язык тела и движений, смысл их выражений. В тех же образах речи воплощается семантика выразительного тела. Например: “Оставь, смола! – Но ее лицо, ее блестящие глаза, ее высокая грудь, стройные ноги говорили совсем другое” (“Казачи”). Ср. «“Удивительно много выражения в ее руке”, думал он» (“Анна Каренина”).

“Психо-физиологическая” фразеология и символика толстовского стиля обращали на себя внимание еще с 50-60-х годов (Дружинин, Анненков). В семантической плоскости они изучались и интерпретировались Мережковским: “И какой бесконечно-сложный, разнообразный смысл получает у него (у Толстого. – В.В.) порой одно движение, одно положение человеческих членов” (например, в “Войне и мире” поза доктора с окровавленными руками, державшего одной из них сигару между мизинцем и большим пальцем, чтобы не запачкать).

Понятно, что среди этих выразительных движений одни в языке Толстого индивидуализированы, т.е. своеобразно характеризуют образ единичной личности (ср. шамканье беззубого рта молодого Пьера), другие, по замыслу Толстого, образуют систему “общечеловеческих”, так сказать, форм моторной экспрессии, своеобразную общую сценическую систему реалистического театра. Поэтому в языке Толстого укрепляются устойчивые приемы словесного обозначения поз и движений, в которых выражаются состояния персонажей, отгадываются своеобразные формулы для передачи этого языка наглядных, внешних, телесных движений. Так, например, высшая степень аффекта, нервного возбуждения выражается в языке Л. Толстого у самых разнообразных персонажей посредством указания на дрожание или трясение нижней челюсти. Вот примеры:

В “Войне и мире”:

“Пьер заметил, что он был бледен, и что нижняя челюсть его прыгала и тряслась, как в лихорадочной дрожи” (IX, 103); “Если вы, милостивый государь, – заговорил он (князь Андрей. – В.В.) пронзительно, с легким дрожанием нижней челюсти, – хотите быть ш у т о м, то я вам в этом не могу воспрепятствовать” (IX, 153); “Этого я не знаю и знать не хочу, – сказал он (Анатоль – В.В.), не глядя на Пьера и с легким дрожанием нижней челюсти, – но вы сказали мне такие слова: подло и тому подобное, которые я *somme un homme d'honneur* никому не позволю [...]” (X, 365); “Доктор, с засученными рукавами рубашки, без сюртука, бледный и с трясущейся челюстью, вышел из комнаты” (X, 40); “У одного старого усатого француза тряслась нижняя челюсть (при расстреле. – В.В.)” (XII, 42); “Пьер хотел отвечать, но у него задрожала челюсть и он почувствовал слезы” (XII, 45).

В “Анне Карениной”:

“Бледный, с дрожащею нижнею челюстью Вронский стоя над нею и умолял успокоиться, сам не зная в чем и чем”; “Нахмуренное лицо Алексея Вронского побледнело, и выдающаяся нижняя челюсть его дрогнула, что с ним бывало редко [...]”.

Но, наряду с такими общими формулами выразительно-моторной характеристики героев, наряду с тонко и оригинально разработанной фразеологической системой для обозначения телесных движений и психо-физиологических проявлений чувства исследователи уже давно отметили в языке Толстого свое-

торые прикреплены к персонажу, к индивидуальному образу, как его характеристическая примета. В сущности, до 70-х годов в художественной прозе Л. Толстого из тех двух социальных кругов – дворянского и крестьянского, – в которых преимущественно замыкается его стиль, крестьянские персонажи изображаются почти исключительно в атмосфере “роевой” жизни, и отдельные образы здесь дифференцируются или как типы, с их устойчивым душевным единством, с органической и не допускающей глубоких экспрессивных противоречий серией внешних примет, или как мелькающие силуэты, распознаваемые по одному какому-нибудь внешнему признаку.

Но понятно, что этот же прием внешнего индивидуализирующего признака применяется – или исключительно, или наряду с другими внутренними приемами индивидуальной характеристики – и к проходящим образам дворянского круга. В 50–60-е годы преимущественно из дворянской среды берется Л. Толстым материал для лепки характеристических индивидуальных образов “свободных героев” – с их неповторимым структурным, хотя и “разомкнутым”, сочетанием сложных внутренних противоречий, с их своеобразной, глубоко личной системой экспрессивных форм выражения. Необходимо отметить, что прием абстрактно-символической схематизации образа героя, примененный в “Люцерне” и “Альберте”, Толстым был затем надолго оставлен. Естественно, что образы тех персонажей, которые не подвергаются микроскопическому анализу “изнутри”, дифференцируются Толстым преимущественно посредством приема внешней характеристической “метки”. То, что в изображении главных персонажей является лишь одним из приемов характеристической индивидуализации образа, в отношении второстепенных, проходящих лиц составляет экспрессивный стержень их личности.

Во многих ситуациях повествователь фиксирует внимание на внешних приметах персонажей, на какой-нибудь мелкой индивидуальной черте, которая и становится “сигналом” и симптомом данного образа. Этот прием Толстого много раз описывался. Повторяющиеся приметы являются метонимической характеристикой персонажа: они символически вбирают в себя квинтэссенцию индивидуальной характерности. Выступая в роли “протекающих” символов, они имеют по большей части обобщенное значение, как метонимические “спутники” индивидуального образа. Для иллюстрации “многозначительного”, почти символического образа из этой серии можно указать в “Войне и мире” на “перепрыгивающие” щеки князя Василия, характеризующие его нравственное неблагообразие. Например: “Щеки его сильно перепрыгивали и, опустившись, казались толще внизу” (IX, 101); “(Пьер. – В.В.) вплоть подойдя к ним, удивленно смотрел на озлобленное, потерявшее все приличие лицо княжны и на перепрыгивающие щеки князя Василия” (IX, 102; ср. IX, 252).

Но другие выражения этого типа остаются на степени внешней, наглядной, бросающейся в глаза индивидуальной приметы персонажа, и их символическая функция в этих случаях бывает потенциальной и даже мнимой (так же, как мнимы бывали особые приметы личности в паспорте). Они воспринимаются в этом случае как словесные образы, будто бы наклеенные на персонаж и неотделимые от него. Эти образы могут быть как вещными, так и моторными, глагольными, и даже чаще всего они бывают в языке Толстого моторными, двигательными.

Такое индивидуализированное изображение чувств, а также “характера” лица посредством какой-нибудь внешней детали или необычного, непосредственно не связанного с привычной системой выразительных движений действия

рельефно выступает уже в повести “Детство, отрочество и юность”. Замкнутая и короткая цепь слов, фраз, образов как бы тянется за персонажем. Неизменно сопровождая выступление этого персонажа, она становится его метонимической характеристикой. Таковы, например, в “Детстве” обозначения движений пальцев в образе приказчика Якова Михайлова, который “стоя на своем обычном месте – между дверью и барометром, заложив руки за спину, *очень быстро и в разных направлениях шевелил пальцами*”. “Чем больше горячился папа, *тем быстрее двигались пальцы*, и наоборот, когда папа замолкал, *и пальцы останавливались*; но когда Яков сам начинал говорить, *пальцы приходили в сильнейшее беспокойство и отчаянно прыгали в разные стороны*. По их движениям, мне кажется, *можно было бы угадывать тайные мысли Якова*”. “Яков помолчал несколько секунд; потом *вдруг пальцы его завертелись с усиленно быстрой* [...]” (гл. III – “Папа”). Ср. в рассказе “Севастополь в августе 1855 г.”: “Что же, прибавить можно, ваше высокоблагородие! Теперь всё подешевле овес стал, – отвечал фельдфебель, *шевели пальцы на руках*, которые он держал по швам, но которые, очевидно, любили жестом помогать разговору [...]”.

Тем же словесным приемом изображается Гуськов в рассказе “Встреча в отряде с московским знакомым” (1853–1856): “[...] *беспрестанно поднимая руки к усам* и, не дотронувшись до них, опуская их снова [...]”; “[...] он несколько раз открывал рот, *поднимая руки к усам* и, снова опуская их к месту, где должны были быть карманы”; “Голос у него оборвался, и *снова маленькие красные ручки с грязными ногтями заходили от полушубка к лицу, то поправляя усы, волосы, нос*, то прочищая глаз или почесывая без всякой надобности щеку”.

Сюда же подходит и изображение Алпатыча в “Войне и мире”: “[...] отвечал Алпатыч, гордо поднимая голову и *закладывая руку за пазуху, что он делал всегда, когда упоминал о князе*” (XI, 112); “Алпатыч продвинулся вперед и при следующем выходе чиновника, *заложив руку за застегнутый сюртук*, обратился к чиновнику, подавая ему два письма” (XI, 113); “[...] сказал он с почтительностью, но с относительным пренебрежением к юности этого офицера и *заложив руку за пазуху* [...]” (XI, 158).

Так как об этом приеме Толстого, восходящем к Стерну, Гоголю и Диккенсу, уже много говорилось еще с 60–70-х годов, то достаточно ввести его лишь в контекст описания экспрессивных форм, определяющих индивидуальность образа в стиле Толстого. Таким образом, Л. Толстой строил образ персонажа не под углом его “типовых” свойств, а с точки зрения его индивидуально-характеристических примет. Конечно, этот стилистический упор на индивидуализацию образа не лишает персонажа некоторых типических свойств, хотя и выводит его за пределы структуры “типа” в том схематическом и вульгарно-социологическом смысле, который был придан этому понятию у эпигонов Гоголя.

## 8

Необходимо в заключение сказать несколько слов о том, как все эти приемы словесного построения личных образов примиряются в “Войне и мире” с формами исторической стилизации. В сфере экспрессивно-драматических форм принципы исторической стилизации рельефнее всего выделяются в диалоге, в речи действующих лиц, занятых злободневными разговорами. Стиль эпохи прежде всего создается предметно-смысловыми формами диалогической речи, ее вещественным фондом, отчасти ее идеологией и ее тематикой.

Эта тематика – в воспроизведении Толстого – чуждается прямых словесных анахронизмов, избавлена от вторжения неологизмов 60-х годов. Она притягивает к себе наиболее характеристические формы выражения реставрируемой эпохи, ее синтаксические обороты, ее излюбленные словечки и фразы. Не будучи фотографическим снимком языка изображаемой среды и эпохи, диалогическая речь в “Войне и мире” насыщена реалистическими отражениями того времени. Реализм толстовского диалога полон широких символических обобщений, преодолевающих и отрицающих натуралистическую имитацию и схематическую типизацию манеры речи разных слоев общества в 1805, 1812 или в 1820 гг. Поэтому он не нуждается в излишней идеологической нагрузке старины и в резких отступлениях от тех русских языковых традиций, которые легко могли быть восприняты и поняты на почве литературных стилей второй половины XIX в.

Утверждая внеисторичность, вневременность сознания в его основном, “природном” чувственном содержании, Л. Толстой, естественно, чуждается внешних, археологических, реставрационно-натуралистических приемов языковой стилизации. Непосредственное, не навязанное цивилизацией выражение переживаний и мыслей личности всегда более или менее однородно, по Толстому. В живой речевой современности скрыто и прошлое. Однако языковые “позы”, разные типы стилистических манер, свойственных эпохе и исторически изменчивых, наслаиваются на “живую жизнь”. Социально-языковой характер, историческая индивидуальность, слагаются не только из прямых, правдивых, естественных выражений сознания, но и из свойственных эпохе манер стилизации. Л. Толстой очень остроумно и с большим юмором обнажает этот контраст индивидуально-характеристического стиля и свойственной эпохе искусственной манеры выражения в образе Денисова – при первом же его появлении в романе. Сначала демонстрируется его ухарски-гусарский стиль с богатым бранным лексиконом:

– А я пг’одулся, бг’ат, вчег’а, как сукин сын! – закричал Денисов, не выговаривая *p* [...] – Хоть бы женщины были. А то тут, кг’оме, как пить, делать нечего. Хоть бы дг’аться ског’ей” (IX, 156–157) и т.п.

Но вслед за тем рисуется тот же Денисов в его литературно-романтической маске, и его бытовой гусарский стиль смешивается с языком любовной лирики начала XIX в. Все описание лирического вдохновения Денисова полно семантических контрастов и дышит глубоким юмором реалиста-разоблачителя:

“Когда Ростов вернулся, на столе стояла бутылка с водкой и лежала колбаса. Денисов сидел перед столом и трещал пером по бумаге. Он мрачно посмотрел в лицо Ростову.

– Ей пишу, – сказал он.

Он облокотился на стол с пером в руке и, очевидно, обрадованный случаю быстрее сказать словом все, что он хотел написать, высказывал свое письмо Ростову.

– Ты видишь ли, дг’уг, – сказал он. – Мы спим, пока не любим. Мы дети пг’аха... а полюбил – и ты Бог, ты чист, как в пег’вый день создания... Это еще кто? Гони его к чог’ту. Некогда! – крикнул он на Лаврушку” (XI, 158).

Еще ярче и гуще наложены исторические краски на образ старого князя Болконского. В нем дан необыкновенно острый и резко-индивидуализированный синтез основных речевых стихий стиля высшей военно-дворянской знати екатерининской эпохи. С одной стороны, в его речи выступает архаи-

ческая, официально-канцелярская струя, с французской, иногда с немецкой окраской и, во всяком случае, с латино-немецким синтаксическим строем: “сражаться по вашей новой науке, стратегией *называемой*” (IX, 121); “Мне вчера *сделали пропозицию* насчет вас. А так как вы знаете мои правила, я *отнесся* к вам” (IX, 278); “Князь [...] читал свои бумаги (*ремарки*, как он называл), которые должны были быть доставлены государю после его смерти”. (XI, 107). Ср.: “Надо французов взять, чтобы *своя своих не познаша и своя своих побываша*” (IX, 125).

Еще более близок к эпистолярно-канцелярскому стилю XVIII в. язык письма старого князя. Здесь, с одной стороны, соблюдены все черты русско-латино-немецкого синтаксиса официального языка XVIII – начала XIX в.: “*Весьма радостное в сей момент известие получил* через курьера [...] – Бенигсен под Эйлау над Буонапартием якобы полную *викторию одержал* и наград послано в армию несть конца [...] бежит *весьма расстроено*...” и т.п. С другой стороны, рядом с архаической лексикой (*викторию одержал; несть конца* и т.п.) ярко выступают лексико-фразеологические и синтаксические формы бытового просторечия в сочетании с суворовским лаконизмом (“если не вранье”; “хотя немец – поздравляю”; “смотри ж, немедля скачи в Корчеву и исполни”). Ср.: “Корчевский начальник, некий Хандриков, не постигну, что делает” и т.п. (X, 95). Ср. язык письма фельдмаршала Каменского (X, 97) и язык резолюции Аракчеева (X, 161).

Затем, в языке старого князя переливаются разными цветами фамильярное дворянское просторечие и простонародность грубого суворовского солдата: “С три короба наболтает. Это их бабье дело” (X, 121); “за бабью юбку не держишься” (IX, 132); “что врешь?” (IX, 133); “Го-го! – сказал старик, оглядывая ее округленную талию. – Поторопилась, нехорошо” (IX, 124).

И, наконец, все это покрывается безупречным французским языком и аристократическим салонным стилем: “M-elle Bourienne, voilà encore un admirateur de votre goujat d’empereur! – закричал он отличным французским языком” (IX, 126). Ср. галлицизмы: “Князь Василий *находит тебя по своему вкусу для невестки*” (IX, 278).

Вместе с тем в самом отрывистом, лаконическом строе речи, в приеме скороговорки, в манере неожиданных, не относящихся к предмету разговора реплик и странных условно-символических замечаний рельефно выступают характеристические для эпохи черты “суворовского стиля”. Например: «Старый князь не выказал ни малейшего интереса при рассказе, как будто не слушал, и, продолжая на ходу одеваться, три раза неожиданно перервал его. Один раз он остановил его и закричал: – Белый! белый! – Это значило, что Тихон подавал ему не тот жилет, который он хотел. Другой раз он остановился, спросил: – И скоро она родит? – и, с упреком покачав головой, сказал: – Нехорошо! Продолжай, продолжай. – В третий раз, когда князь Андрей оканчивал описание, старик запел фальшивым и старческим голосом: “Malbroug s’en va-t-en guette. Dien sait quand reviendra”» (IX, 122).

Замечательно, что, несмотря на густой слой социально-типических языковых красок эпохи и даже отчасти благодаря ему, образ старика Болконского имеет в стиле “Войны и мира” ярко выраженные черты глубокой, противоречивой и оригинальной, живой и единичной индивидуальности. Достаточно сослаться на сцену его предсмертной беседы с дочерью (IX, 138–141). Так, по Толстому, “естественный” стиль личности, независимый от исторически сменяю-

щихся типов культуры и цивилизации, осложняется формами исторической стилизации, условной исторической манеры, отпечатками характера эпохи, но и от этого структурно не меняется, не отходит в иную систему и стадию мышления, понимания и переживания действительности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в творчестве Л. Толстого 50–60-х и начала 70-х годов с поразительной силой и противоречивой сложностью проявляется процесс художественного завершения и обновления литературных стилей школ Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Л. Толстой сознает кризис аристократической языковой культуры, но пытается преодолеть его, противопоставив системе буржуазно-демократической речи с ее новыми публицистическими, научно-философскими и беллетристическими стилями иные формы тех же стилей, созданные на основе старой речевой культуры, но творчески реформированные, освеженные притоком новых социально-языковых диалектов и стилистических категорий и семантически углубленные и восполненные. Однако творческие надежды Л. Толстого все с большей силой – с конца 50-х годов – начинают обращаться в ту сторону, откуда ждали “живой воды” для литературной речи и Пушкин, и Гоголь, и люди 60-х годов, – в сторону народного крестьянского языка.

Усердно изучая народную поэзию и придавая ей громадное общечеловеческое значение, Л.Н. Толстой не раз высказывал свой взгляд на отношение русской литературы XIX в. к народности. В письме к Н.Н. Страхову от 3 марта 1872 г. он писал: “Заметили ли вы в наше время в мире русской поэзии связь между двумя явлениями, находящимися между собой в обратном отношении: упадок поэтического творчества всякого рода – музыки, живописи, поэзии, и стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода – музыки, живописи [...] и поэзии. Мне кажется, что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности. Последняя волна поэтическая – парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и выплывает Бог даст... Вы понимаете, вероятно, что я хочу сказать. Счастливы те, кто будут участвовать в выплывании. Я надеюсь”<sup>88</sup>.

<sup>88</sup> Письма Л.Н. Толстого 1848–1910 гг. / Ред. П.А. Сергеенко. М., 1910. С. 97–98.



# ЯЗЫК ЗОЩЕНКИ

## (Заметки о лексике)

### 1

В науке иногда лозунги и плакаты подавляют логику исследования. Русская теория искусств, преодолевая, переживает такое время, особенно в области литературоведения. Трудно отыскать риторические украшения в заявлении, что весь горизонт современной теории литературы заволокло расплывчатыми терминами вроде “стиля”, “классовой идеологии”, “речевой функции” и т.д. Постановка “проблем” свелась к вывешиванию лозунгов (почти синоним – “плакатов”), а лозунги быстро выцветали и становились терминами для обывателей. В неопределенных очертаниях этих терминов тонули многие живые и конкретные понятия, воскрешение которых могло бы вернуть современному литературоведению свежесть художественного восприятия. Почти исчезает под “стилистическими” прикрытиями из глаз исследователя *язык* художественных произведений. Это понятно. Для тех, кто стремится установить зависимость форм литературных организмов от отличий классовой почвы, мало поживы в языке, по крайней мере при современном состоянии русской лингвистики. Ведь у нас существует диалектология этнографическая, народническая, так сказать, а не классовая. И нет фона, на котором обрисовывались бы формы обусловленности (если, конечно, она существует) художественной речи социально-языковыми расслоениями быта. Поэтому вопроса о соотношении между “социологией” художественной речи и социологией бытового языка избегают не только абстрактно теоретизирующие литераторы, но даже исследователи конкретного материала. Нам ведь всегда нужны ответы сейчас же – кому положительные, кому отрицательные, а тут – груды материала предстоит складывать и в порядок приводить<sup>1</sup>.

С другой стороны, те строители литературной теории, которые устанавливают внутреннюю, имманентную диалектику стилистических форм в литературной эволюции или вообще далеки от панацеи социологического метода, также затрудняются рассуждать об эволюции языка литературно-художественных произведений. Непосредственно очевидно, что эта эволюция находится в каких-то соотношениях с эволюцией литературного языка. И об этом западноевропейские лингвисты (как и у нас прежде – К. Аксаков, Потебня и др.) твердили много задолго до обострения у нас интереса к изучению литературы как искусства. Две-три иллюстрации придется привести. Недаром Фосслер давно уже считал, что “литературно-исторические изображения некоторых эпох могли бы почерпнуть из анализа лексической среды по меньшей мере столько же, сколь-

---

<sup>1</sup> Приходится признаться, что и формы соотношений между художественно-речевыми объединениями и этнографическими, диалектическими группировками языковых систем мало привлекали до сих пор внимание лингвистов. При отсутствии ясных, теоретически осознанных целей этого изучения вопрос исчерпывался случайной выборкой из творчества какого-нибудь писателя (Даля, Мельникова-Печерского, Гоголя, В. Майкова и др.), диалектизм (с их общим географическим приурочением) или же указаниями на зависимость языка художника от места его жительства (см. работу о Ломоносове – Грандильевского\*, статью Будде о Мельникове-Печерском\*\* и т.п.).

ко они до сих пор заимствовали из своих анализов политических, социальных, религиозных и иных течений или даже географической и климатической среды”. Это, конечно, еще немного. Но уже острее его заявление, что “техника и психология поэмы в существенных чертах совпадают с техникой и психологией языка”. Может показаться, что этот круг мыслей Фосслера связан со своеобразиями его метафизической системы, которая стремится параллельно с “культурной” историей языка построить историю языка как “чистую специальную историю духовных деятельностей”, и в этом плане вместить ее в историю поэзии.

Но про соотношение истории стилистических форм с историей литературного языка говорят ученые без всякой метафизики и в то же время далекие от навязчивых идей социологического метода. Перед нами Н. Sperber, лингвист фрейдянского вероисповедания. В своей статье об языке Мейринка он признает вероятность за предположением, что общий язык определенного периода может обнаружить к современным ему литературным течениям аналогичные отношения, как и к индивидуальному поэтическому творчеству, которое, по его мнению, при всей своей обособленности в языковых “вещах” (in den sprachlichen Dingen), все-таки продолжает во многих пунктах развивать заложенные в практическом языке тенденции – в типах перебора значений и иных новообразований (“Wort und Motiv”). Эти мнения – два полюса в типах определений взаимодействия языка литературно-художественных произведений и литературного языка. С одной точки зрения, история языка, как имманентно развивающегося, творческого процесса, органически сливается с историей поэтических форм в литературе и резко обособляется от культурной истории (при этом культурная история языка рассматривается вообще как “внешняя” история, у которой “нет собственного желудка, чтобы поглотить и переварить другую, отличную от себя историю”). С другой точки зрения, история языка литературно-художественных произведений, как более сложных форм словесной “коммуникации”, органически входит в общую историю языка и вместе с ней вмещается в Kulturgeschichte.

Между этими двумя крайними точками зрения располагаются ряды переходных ступеней. Сюда теснятся попытки раскрыть на конкретном материале формы соотношений и взаимодействий между сферой литературно-художественной речи и областью погруженных в быт форм языкового выражения. Предполагается, что виды этих соотношений – многообразны и исторически изменчивы. В этом направлении идут, напр., некоторые работы L. Spitzer’a и его школы.

У нас, в русской теории литературы, в той ее части, которая не принимает на веру вульгарных догм социологической интерпретации, дальше общих рассуждений о необходимости учитывать в процессе литературной эволюции формы соотношений между системами языка в данное время и системами литературно-художественной речи в ту же эпоху дело не двинулось. Исторически осуществленные формы соотношений их не описаны. Больше того: реальное разнообразие языковых “жанров” в каждой из этих двух сфер ни для одной эпохи не установлено. Сама методология изучения языка художественного произведения оказывается темной и спорной. А едва ли без нее понятие “стиля” может получить хоть сколько-нибудь устойчивые очертания. И если теории литературных форм суждено *выбраться* из тупика, в который она попала, – не путем стремительных полетов (на мыслительных аэропланах) в далекие от начатой деятельности сферы, – то средство одно – вернуться от схематизма стилистических рассуждений, обезличенных и придушенных какой-то голой армией терминов, к “живой воде” *языка литературно-художественных произведений*. Изучение

языка каждого художника – в свете общих вопросов “диалектологической” и “стилистической” семантики – неотложная задача текущего дня науки. Язык всякого писателя, из каких бы элементов он ни слагался, ориентируется всегда на понимание его в плане литературного, общего языка. Можно утверждать, что формы диалектического, “внелитературного” речеvedения в художественной литературе, напр., сказ, всегда имеют за собою – как второй план построения – смысловую систему литературного языка данной эпохи. Поэтому они всегда *двусмысленны*, т.е. осмыслены в двух плоскостях – в плоскости “диалектического” языкового “сознания” литературного рассказчика или писца и в плоскости литературно-языкового сознания “писателя”. Столкновение смыслов и есть одна из форм художественного построения речи. И один из приемов ее организации – художественная демонстрация нарушений норм литературно-языковой системы. К этой манере часто прибегают писатели с комическим гримом. Из современников, как пример, может быть показан М. Зоценко.

## 2

Основная форма речи у Зоценки – “сказ”, который вмещается в художественно-языковые сознания различного построения. Образы рассказчиков, к которым прикрепляется повествование, колеблются. Их социально-художественные очертания то суживаются наименованием (Назар Ильич Синябрюхов, Семен Семенович Курочкин), обозначением профессии, различными бытовыми указаниями, то расширяются до пределов образа “писателя” (“Сентиментальные повести”, напр., “Аполлон и Тамара”, “Страшная ночь”, “Веселое приключение”). Вопрос об организации этих образов может быть поставлен и решен в сфере лингвистической. Ведь они, эти образы, даны нам главным образом в формах языковой *экспрессии*. Но эта тема уводит в область анализа сложных композиционных форм речи. А я хочу говорить об *элементах* языка Зоценки. Поэтому и тема об объеме и характере смешения речевых форм в пределах отдельных, целостных композиций, а также о видах “литературного”, т.е. художественного оправдания этого смешения от меня ускользает. Вместе с ней отходит и вопрос об экспрессивных “наслойках” речи у Зоценки: ведь за образом рассказчика проглядывает лик автора, “играющего” диалектическими “искажениями” литературного языка. И тогда открываются две “экспрессивных” оболочки речи. А в соответствии с ними меняется и вся направленность речевой семантики, и в самой смысловой структуре языка происходит как бы перемещение пластов значений. Все эти и многие другие проблемы литературного “сказа”, ждущие исследователя, я отвожу, чтобы только на *элементах языка*, главным образом на лексике Зоценки остановиться.

У Зоценки рассказчик – дано ли ему художественное имя или нет, определено ли его социально-литературное положение или нет – обычно выходит не только за пределы наличных норм общего, литературного языка, но и за границы всех семантических потенций канонизации, признания и оправдания с точки зрения перспектив литературно-речевой эволюции в среде “интеллигенции”.

Речь такого рассказчика – диалектическая, “смешанная”, в большей своей части “внелитературная”. Однако она приноровлена к пониманию в плоскости литературного языка. Больше того: именно на такое понимание она специально и рассчитана. Поэтому она – *искусственна*. В ней сопоставлены и слиты та-

кие разнородные жанровые типы книжного языка, литературно-разговорной речи с пестрым многообразием профессиональных жаргонов, внелитературных, “вульгарных” форм речеведения, что их “социально-лингвистическое”, “научно-эмпирическое” примирение в одном сознании не всегда возможно. Такое примирение осуществляется эстетически, при посредстве образа писателя. Даже если грубо пренебречь формами стилистического построения и взять только разложенный на простейшие семантические категории языковой материал, то отыскать владельца всего этого материала среди “природных”, естественных объектов изучения по крайней мере современная лингвистика не в состоянии. Уже по одному тому, впрочем, что это сочетание языковых форм индивидуально и не определяется социально-лингвистическими категориями. Ведь оно создает литературный “характер” художественного рассказчика. С другой же стороны, потому, что, как увидим дальше, природные факты языка или изменены в своей морфологии, или художественно переосмыслены, так как они связаны формами движения сюжета, а не видами социальных взаимодействий быта. И еще надо вспомнить одно обстоятельство: “сказ”, не закрепленный за определенным персонажем новеллы, может подняться до высот литературности. Тогда он превращается, сливаясь с литературно-языковыми формами, в новый вид “писательской”, письменной речи. Так у Гоголя. Или напротив: писатель может растворить свой лик писателя в “сказе”, может иллюзорно сузить свое “я” до пределов того художественного мира, который раньше он воспроизводил в аспекте сознания внешних, чуждых своему литературному “я” героев. Так у Зоценки образ “писателя”, когда он не заслонен призмой подставного рассказчика, исходит в мир своих героев, в мир “мещанства”, его лексикой иронически облекаясь (ср. “Сентиментальные повести”: “О чем пел соловей”). В этих случаях, естественно, навязчивая игра “народными этимологиями”, повернутыми искусственно своей алогической, “внелитературной” стороной, тавтологиями – на почве мнимо-“щегоольского” речевого недомыслия, и другими “монстрами” “мещанского” языка или профессиональных диалектов – прекращается. В языке сохраняются, правда, формы вульгарного речеведения, а иногда и старомодная “возвышенность”, комическая “ходульность” провинциального “книжника” в духе гоголевских рассказчиков, преисполненного сочувствия к своим героям. Но все же тогда язык автора в своих семантических формах, в своем охвате общенациональной словесной культуры, которая может иногда прятаться – и все же присутствует, – этот язык разрушает всякую социально-диалектическую связанность и ограниченность.

Удобнее всего формы речевого смешения показать, обратившись к циклу новелл с одним рассказчиком или автором. Пусть прежде всего это будут “Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова”, так как в них, мне кажется, выпуклее всего обозначились приемы лексического построения у Зоценки.

В них обнаруживается множество речевых составов, разных “стилистических” контекстов. Прежде всего выступают формы “солдатского” жаргона (конечно, в литературной интерпретации), иногда – намеренно “нарушенные”:

“Пушу в несрочный отпуск (ср. бессрочный отпуск); был князь ваше сиятельство со мной все равно как на одной точке”; “Сестричка милосердия”; “а я сволок князьенку вашего сиятельства на волю, кострик разложил по уставу”; “я, говорю, очень по самонужнейшему делу с собственноручным письмом из действующей армии”; “являюсь по уставу внутренней службы”; “Так и так, рапортую, из несрочного отпуска”; “дали мне, безусловно, вольные докумен-

ты по чистой”; “прелестная полячка Виктория Казимировна уволена вон из имения” и т.п.

Любопытно в этом плане описание сна:

“Деточка будто такая маленькая в голеньком виде восходит и передо мной во фронт становится и честь мне делает ручкой...”

“Военный” жаргон вообще играет существенную роль в организации сказа Синебрюхова. Тут – разные его виды. В речи “генерала – вашего превосходительства” – деформированы штампы командного красноречия с сильной канцелярской приправой:

“Выходи – говорит – отборные орлы; налетай на немцев, разорь внешнего врага”; “Ночью – говорит – летите, отборные орлы. Режьте немецкую проволоку, изыскивайте хоть какой-нибудь пулемет”.

Широко представлены формы рапорта:

“Так и так, совершилась, дескать, февральская революция, вы, мол, староватенький и молодой князь ваше сиятельство в совершенном расстройстве по поводу недвижимого имущества”.

Конечно, лексика военного жаргона неравномерно рассыпана по рассказам Синебрюхова, и ее функции в сюжетном движении различны. Но в каждой новелле на нее как бы указывает рассказчик, который подчеркивает свой характер “военного мужичка”. И все же формы военного жаргона трудно признать словесным *фундаментом* композиции рассказов Синебрюхова.

Из других профессиональных жаргонов более или менее ярко выступают отголоски двух книжных жанров.

Вкраплены отражения круга церковного чтения, “церковно-славянского” языка – в преломлении будто бы “неразвитого” сознания, в котором легко открыть изысканность писателя<sup>2</sup>:

“Я крохобором вот хожу по разным гиблым местам, *будто преподобная Мария Египетская*”; “*Воистинная есть правда*”; “Мне *видение мое сонное* вполне дороже”; “Вдруг слышим мы *ижехерувимское пение*”; “Невиненьким пальчиком *указует на беспалого*”; “Отвечаю *смирennemудро*” и т.п.

Все эти и подобные элементы “церковно-славянского” языка оказываются в общем немногочисленными. Они характеризуют лишь сложность лексического смешения.

Сквозит канцелярская стихия:

“Беспокоюсь по поводу недвижимого имущества”; “Зачем, – отвечаю – *относишься с такими словами?*”; “и совершил я *уголовное преступление*”; “имею я безусловно при себе тайну и *план местонахождения вклада вашего сиятельства*” и т.д.

Но и здесь необходимо отметить, что канцелярские выражения (особенно если исключить военную фразеологию) погружены в иные лексические ряды, тем более что часть их ведь вообще, входя в сферу повседневного быта, теряет специфический жаргонный налет. И в сказе Синебрюхова встречаются такие “ходовые” шаблоны “служебного жаргона” – часто с применением их к такой области быта, куда они еще в жизни не распространились:

<sup>2</sup> Ср. смешения церковно-славянского языка с солдатским жаргоном: “деточка... в голеньком виде *восходит* и передо мной во фронт становится”. Ср. также о штахах: “сгнули они аминь – во веки веков в собственном своем домишке”.

“Разбудили мы мужиков, стали вязать беспалого, а он, гадюка, представляется, что не в курсе дела”; “Ну, хорошо, живи отдельной державой, имей свою денежную единицу” и т.п.<sup>3</sup>

Господин Синебрюхов – не просто бывалый солдат. Он – “военный мужичок”. И в его сказ Зощенко пытается внедрить формы крестьянского говора, придать ему, правда, очень слабый налет “народного диалекта”, впрочем, не обособляемый от “этнографических подоснов” мещанского говора.

“Комиссар так прет пузом на мене”; “Морской подпоручик Винча тигрой на мене насакивает” (ср. – “Ало, – говорит, – *откеда?*”) и т.п.

Таким образом, в речи Синебрюхова меньше всего “народности”. Вернее ее нет совсем, как, впрочем, ее нет и в речах других мужиков, действующих в рассказах Синебрюхова. Это понятно. Ведь диалог в сказе воспроизводится в передаче самого рассказчика. У “мужичков” встречаем такие же выражения, как у Синебрюхова:

“Давайте, говорит, лягем спать *поскореича*”; “Жив – говорит – а что *такое ча...*”<sup>4</sup>. Но ср. в речи князя: “Берем, говорит, сундучки *поскореича*, и делу конец”.

Таким образом, “мужичкий” жаргон не входит в структуру синебрюховского сказа. Его ведь труднее было сочетать с формами “литературности”, с книжной фразеологией.

“Образованность” Синебрюхова показана в подборе цветистых фраз, штампов высокого, книжного языка (с тавтологическим их нагромождением – часто):

“Ну, конечно, *игра страстей и разнузданная вакханалия*”; “Одолел тут меня ужас смертный, а жизнь *прельщает наслаждением*”; “*Ход развития моей жизни*, начиная с германской кампании, прямо скажу, не такой”; “Тут и *выказал* ваше сиятельство *всю свою высокую образованность*”; “Зачем же *издеваться над германской расой?*”; “И *осенила тут меня мысль*” и т.п.

Все эти клише книжной речи ломаются в своей семантике, попадая в несвойственный им контекст, сталкиваясь с чуждыми им сферами речевого пользования.

Книжные формы, ведущие к кругу наиболее употребительных газетных “клише”, являются вторым “высоким” слоем в лексике Синебрюхова:

“А все, безусловно, бедность и *слабое развитие техники*”; “Вот для наглядности сюжета взять *иностранную державу*” и т.п.

Чаще же всего происходит разрушение тех семантических соотношений, которые существуют в системе литературной книжной лексики и фразеологии, – путем их внелитературных сцеплений или путем морфологического преобразования:

“Только, безусловно, на счет державы я никогда и не *задавался...*”; “Я – говорю – человек *не освещенный*”; “Убил. Хоть и не своей рукой, да только *путем своей личной хитрости*”; “Я, говорит, *против отца не злоупотребляю*, но не сегодня-завтра он безусловно помрет”; “Да *смотрю – проход сообщения*”; “*Нашли*, видимо, у себя *происшествие*”; “Я ему тихеньким образом *внедряю*”; “Я, говорю, *беспорядков не нарушаю*” и т.п.

Ср. в речи князя: «И всякие, говорит, *золотые излишества*».

<sup>3</sup> В других произведениях Зощенки широко используется воровской, хулиганский жаргоны: “За горло схватил и *заначил денежки*” (“Лялька пятьдесят”); “так бы вот в *зынзыло* и дал” (“Любовь”); из языка проститутки: “За амбаром – даром” и т.п.

<sup>4</sup> Ср. еще: “Тут кругом все голодуют и сами возьмут, если *дастись*”.

Сюда же следует отнести своеобразия в употреблении иностранных слов: “Будто вдруг на меня *атмосферой пахнуло*”; “Если саксонское черное серебро, – то, по иностранной культуре, совершенно невозможно его портить”; “Чего – говорит – агитировать: становись... вон к той березе, тут мы в тебя и штрельнем” (*агитировать* – в смысле разговаривать) и т.д.<sup>5</sup>

Литературно-разговорная речь выступает комически искривленную – в сложной “писательской” переработке. Бросаются в глаза назойливо словечки и синтаксические формы “галантного”, “светского” человека:

“Очень я тебя, Назар, уважаю и вполне ты *прелестный человек*”; “Человек это *вполне прелестный человек*. Заграничный продавец”; “Что она *прелестная красавица* ни скажет, то я и делаю”; “С первого же дня завязались у нас *прелестные отношения*”. В речи Виктории Казимировны: “И уже имею что-то в груди, даром что вы не прелестный вьюноша”; “Ах, говорит, Назар Ильич господин Синебрюхов, вы самый здесь развитой и прелестный человек”<sup>6</sup>.

И все же не литературно-разговорная речь – лексическая основа Синебрюховского сказа, а вульгарная фразеология “городского”, “мещанского” жаргона.

“Мне теперь в смысле сапог – труба”; “А был князь ваше сиятельство со мной *все равно как на одной точке*”; “Сестричка милосердия – бяк – с катушек долой – мертвая падаль”; “*Катись*, – грозят, – *коблаской*”; “*Дам теку*”; “Двоих почем зря убили”; “Ктой-то прет на мене в суконном галифе” и т.д.

Ср. бранные слова: “подпоручик ничего себе, *но сволочь*”; “И сучий сын, не поинтересуется посмотреть, что случилось”; “Так она, *сволочь такая*, ученая, клювом вынимала счастье”; “Ползет навстречу поп, мать его так-то”.

Элементы этих разных жаргонов, разных стилистических слоев смешиваются, соединяются в неожиданных сцеплениях. В острых формах их взаимодействия, выходящих за пределы бытовой практики, обнаруживается воля писателя, самого Зощенки, который стоит за образом Синебрюхова. Иногда принципы сочетаний непосредственно, как бы подчеркнуто говорят о литературной “придуманности”:

“Ох, – думаю, – *хитровой мужик, сволочь такая, и как красноречиво выкалывает свое намеренье*”; “В дальнейшей жизни *вышел ему перетык и прискорбный случай*”; “*Подхожу демонстративно к мельнику*. – “Так и так, говорю – теперь, говорю, вам, старичок, *каюк-кампания*”; “Он *дошел поступью смертной до постельки, тут и скопился*”; “Очень мне это было неприятно, жутковато и вообще, знаете ли, *ночной кошмар*”; “Ты же человек *одаренный качествами* и я сейчас вспоминаю всякие твои *исторические рассказы и переживания*”.

Иногда выступают формы архаического, книжного стиля, словно отрывок из какой-нибудь старой книги – с комической вставкой – и переводом в вульгарный сказ:

“Или, может быть, бесик какой-нибудь незримый, либо в образе *насекомо-го гада ползучего* виется около мене и мной помыкает” и т.п.

<sup>5</sup> Ср.: изменения в форме заимствований: “блюзу – гимнастеркой новую надел”.

<sup>6</sup> Ср. вообще широкое употребление лексемы “прелестный” в рассказах Синебрюхова: “Я комиссар и занимаю *вполне прелестный пост* в советском имении”; “Вздравствуйте, – говорю, – батюшка отец Сергей. *Вполне прелестный день*” и т.п. Ср. другие штампы “галантерейного” жаргона: “к утру выносят мне ваше сиятельство двадцать пять целковеньких, *любуется мной и за ручку жмет*”. Ср. в других рассказах, напр., “Фома неверный” из серии “Веселая жизнь”: “а в животе прелестно – самогон поигрывает”. Таких выражений много.

Все эти противоречивые, разнородные лексические массы сцеплены формами синтаксической экспрессии, конструирующей литературный характер Синебрюхова.

Итак, основную, цементирующую массу речи Синебрюхова составляет вульгарная лексика какого-то общего, “мещанского”, “под-интеллигентского” языка. Она преподнесена с установкой на понимание ее в аспекте норм литературной речи, следовательно, как их нарушение – на основе мнимого недомыслия. Легко уже при морфологическом описании лексики заметить, что изучение этого “жаргона” (а также других речевых пластов) в языке Зощенки, как естественно влившейся в его искусство “натуральной”, так сказать, стихии (в диалектологическом плане), не раскрывает основных семантических свойств этого лексического слоя. Это понятно. Ведь формы “мещанского” жаргона возникают при неполном усвоении системы литературного языка, в ее *разобитенных элементах*, а в искусстве Зощенки эти формы являются специфическим пластом, положенным *сверх системы* литературного языка – как бы с оглядкой на нее. Не надо забывать и того, что принципы слияний и соотношений лексических рядов в языке Зощенки подчинены нормам, отвлеченным не от практической речи, а от стилистических систем из разных течений предшествующей литературно-художественной эволюции.

Это обстоятельство налагает на исследователя языка Зощенки, помимо описания лексических форм, задачу – выяснить приемы их индивидуально-художественных преобразований. О них я скажу в последней главе. Эту же главу закончу некоторыми методологическими выводами, которые, как мне кажется, следуют из морфологической классификации лексических форм этого замкнутого цикла новелл Зощенки.

Литературный язык – в двух своих стихиях, речи книжной и разговорной – определяется не фонетико-морфологической базой, а особенностями семантической системы лексико-синтаксических соотношений. Но такая постановка проблемы литературного языка обязывает под иным углом зрения рассмотреть и “внелитературные” диалекты. В устной и письменной стихии литературного языка заложены тенденции, которыми определяются соотношения его с другими диалектами. Классификация внелитературных форм речи, их “сигналы” и их содержание в плане литературно-языкового “сознания” резко отличны от лингвистического распределения “народных” и иных говоров. В литературном быту определенной эпохи существуют свои представления о формах диалектического расслоения языка, своя оценка “характерности” и признаков того или иного социально-диалектического типа. Эта непосредственная точка зрения носителей норм литературного языка, которая распределяет формы “внелитературных диалектов” по иным знакам и категориям, чем теория исследователя-лингвиста, устанавливает фон для литературной стилизации диалектической речи.

Так система литературной речи – в своих сложных взаимодействиях с типами “внелитературных” социально-языковых расслоений – образует переходные формы смешанных профессиональных, сословных, классовых диалектов. Это – не те обнаженные формы жаргона, которые устанавливает лингвист, стремясь раскрыть типические отличия диалекта, его имманентное социально-языковое ядро. Напротив, в “диалекте”, как он определяется не в своей внутренней, “идеальной” сущности, а с точки зрения литературного языка, – существует момент его “литературности”. В этом аспекте жаргонная обособленность сглаживается. Диалект повертывается к литературному языку теми своими сторонами,



которые оказываются общими с ним или легко объяснимыми в плане литературно-языкового быта. И на этом фоне резко выступают отдельные лексические и синтаксические “монстры”, которые часто и являются сигналами того или иного “внелитературного” жаргона.

“Внелитературный” жаргон, если он осознан в плоскости литературного языка, тем самым социально дезорганизуется. Происходит процесс, движущийся в обратном направлении, но близкий к тому, который характеризует выход в “литературность” языковых форм из пределов той или иной диалектической среды, напр. солдатской, крестьянской. Там – процесс отрыва от диалектических норм в акте создания общих форм речи. Здесь – процесс смешения форм литературного языка со знаками жаргонной системы, процесс, направленный к “канонизации” известного жаргона, к ослаблению его “внелитературности”.

Понятно, что не все объективно существующие “диалекты” вовлекаются в это “светлое поле” литературной жизни. Также понятно, что группировка их в одной системе литературного языка резко отличается от соотношения их в другую эпоху. Можно даже сказать, что литературному языку в иные эпохи как бы заново открываются диалекты, прежнее воздействие которых на его систему уже успело ассимилироваться. И “содержание”, сигналы и структура таких диалектов в каждой системе литературной речи имеют свои отличия.

Вот такое-то изучение клином врезается в сферу литературно-художественного творчества. Но в этой сфере объект изучения принимает иные очертания. Элементы “диалектологии литературного языка” могут быть тут использованы как знаки соотнесения художественных образов с той или иной социальной средой. Однако художественно-социальные характеристики персонажей меньше всего тяготеют к наличному фонду осознанного и дифференцированного диалекта. “Диалектологическая” характеристика их здесь основана лишь на отличиях речи, на отклонениях от норм литературного языка – вне всякого “лингвистического” разграничения. Формы их говорения не мыслятся нормальными в пределах литературности: они – иного уровня, более “низкого”, с точки зрения практической литературной речи. Принцип языковых “уровней” – относителен, оценка тут в плане повседневной литературной речи – социальная, а не эстетическая. В плане же художественного творчества этот принцип призван на службу приемам конструирования образов рассказчиков и персонажей действия. Поэтому “внелитературные” диалекты в сфере художественного творчества все – одного уровня. Дифференциация их здесь не диалектологическая и не социологическая, а лишь сюжетологическая и характерологическая.

### 3

С литературным использованием сказа у Зощенки чаще всего связано обращение к речи “бывалого человека” или полунинтеллигента, который стремится к усвоению литературного языка, но не может вполне овладеть им. Всякий подъем из малокультурных слоев по ступеням “книжности” сопровождается своеобразным “объинностраниванием” литературного языка. И вот наша современность особенно богата примерами диалектической вульгаризации литературно-книжных форм. В сущности, большинству, напр., студенчества из внеинтеллигентских кругов ныне книжная речь предстает как иностранный язык, который оно должно изучить. Ряд работ по языку учащихся средней школы дает

любопытные иллюстрации к характеристике этого процесса осмысления форм литературного языка в период их изучения. Вятская преподавательница Луппова приводит такие выдержки из ученических “сочинений”:

“Его били ни за что, в общем обращались очень грубо и *расправлялись с ним физически*”; “Рабочая сила эксплуатировалась. Значит, предприниматели *делались все более капитальными*”; “Приходится столкнуться с Коробочкой, которая, можно сказать, *живет у полной чаши*”; “Творчество Горького родственно *теоретическим постановлениям марксизма*”; “Рабочие к туннелю относились *хладнокровно* (в смысле: равнодушно), потому что они думали, что это для капиталистов”<sup>7</sup>.

Во всех этих случаях обнаруживается своеобразное недоосмысление литературной лексики и фразеологии, характеризующее процесс усвоения чужого, как бы “иностранного” языка. (Ср. выдержку из одной статьи “Вечерней Красной газеты”: “Это было то письмо, которое привело Пушкина к *мертвому одру...*”<sup>8</sup>.)

Еще интереснее наблюдения над разговорной речью “мещанского”, внеинтеллигентского городского круга, особенно лиц с претензией на “образованность”. Мне приходилось через стену раза два в месяц слушать разговор одной парочки, грамотной, увлекавшейся чтением беллетристики. Вот отрывки:

“У меня крадут... А рядом стоял такой великолепный мужичка, что я *никакого ощущения не почувствовала*”; «Я ему (“услужливому кавалеру”) говорю: позвольте поблагодарить вас за *ваши равнодушие*» (в смысле “любезность”); “*Проект моей жизни хорош*” (т.е. я живу хорошо) и т.п.

Таким образом, в современной действительности, которая характеризуется нивелировкой культурных высот, канонизацией форм *demi-culture*, необычайно широкое распространение получают формы “мещанского” жаргона, вульгарные, не канонизированные этикетом элементы “внелитературных” языковых взаимодействий из сферы городской речи.

С точки зрения литературного языка такие формы, если освободиться от их социальной оценки, сопровождаемой грустью, а встать на эстетическую точку зрения, уже непосредственно осмысляются в каламбурном, комическом плане. Они ложатся в основу ходячих анекдотов в сфере бытового языкового творчества и заполняют отдел невинного юмора в современных газетах. Естественна поэтому художественная установка на эти формы бытовой “стилистики” и “устной” литературы. Тем более, что в современной прозе и прозе недавнего прошлого она, эта “установка”, находила себе опору в возрождении у Ремизова, Белого и Замятина “сказовой” традиции. Конечно, диалог комической новеллы, тяготеющей к приемам натуралистического изображения (того или иного типа), всегда широко пользовался разными видами вульгарной речи. Вспомнить можно хотя бы юмористические фельетоны-новеллы Чехова. У Зощенки к этой традиции приходится отнести такие, напр., рассказы, как “Неизвестный друг”, “Баба”, “Старая крыса”, “Новый человек”, “Писатель” из сборника “Аристократка” и др. под. Но диалог в новелле несказового тона – непосредственно от писателя – не дает такого простора для авторского переосмысления, преобразования этих форм “мещанского”, советского языка. Он (т.е. диалог) скорее только впитывает их, как элементы языковой “характерологии”. Гораздо больше

<sup>7</sup> Труды Вятского Научно-исследовательского института краеведения. 1927 г. Т. III.

<sup>8</sup> Из заявления в ЖАКТ: “Состою на *вождедении* у отца”. Как анекдот ходило по Москве замечание одного управдома: “Я в этом деле не *копенгаген*” (т.е. не компетентен).

свободы композиционных сцеплений и каламбурных преобразований предоставляет “сказ”. И тем острее формы его, что ведь в сказовой экспрессии у Зощенки воссоздаются образы художественных рассказчиков из этой сферы советской *demi-culture*. Таким образом, осуществляется своеобразный эстетический парадокс: “исказители” литературного языка в быту, создающие из его элементов смешанные “мещанские” диалекты, в прозе Зощенки выступают как творцы новых форм литературно-художественной речи. На основе “порчи” практического языка создаются формы литературно-художественной речи. Надо лишь помнить, что вопрос о творчестве форм художественной речи нельзя решать прямолинейно путем отнесения непосредственно всех элементов языка произведений Зощенко к нему самому как автору. Зощенко в формах языка создает вереницу рассказчиков-авторов, шеренгу “мещанских поэтов”, которых разными способами от себя как писателя отделяет. Его авторское “я”, так сказать, всех их “держит в лоне своем”, но над ними иронически возвышается. Получаются своеобразные “пародии” не только на бытовые формы вульгарной речи, но и на современного рассказчика, газетного сотрудника, писателя-полупинтеллигента. Пародии, однако, в большинстве случаев огрубляют материал и проблему. Задача творчества подменяется задачей иронического показа материала. Исполняя “социальный заказ”, писатель может потерять себя как писателя и сам сделаться только литературным приказчиком.

Естественна поэтому у Зощенки устремленность к разрешению тех же художественных проблем, но на материале более сложном и богатом, на материале форм книжной речи, связанной с разными традициями литературно-художественного творчества. Построение в формах языковой экспрессии образов советских рассказчиков уступает здесь место проблеме создания образов “авторов-писателей” из сферы “советизованной” литературной интеллигенции якобы провинциального, захолустного или архаического склада. Получаются своего рода “слезные” мещанские повести с той иронической окраской, какая идет от писательского “я”, противопоставляемого авторам этих новелл.

Вот языковые иллюстрации изложенных мыслей. В рассказе “Аристократка” Григорий Иванович, советский демократ из управдомов, так осмысляет речевые штампы современного литературного быта: “в театре она и *развернула свою идеологию в полном объеме*” (“идеология” выражена в реплике: “довольно свинство с вашей стороны. Которые без денег, не издют с дамами”), “а хозяин *держится индеферентно* – ваньку валяет” и т.п.; в рассказе “Лялька пятьдесят” повествователь так передает замечание “советского китайца, замечательно понимавшего по-русски”, когда его Максим стал выгонять от Ляльки пятьдесят: “За чем же, говорит, *выносить такую резолюцию?* Уйду и денег не заплачу”.

В рассказе “Каторга” (из серии “Мелочи жизни”): “Ну и приходилось *считаться с мировоззрением остальных граждан*” (это значит – носить велосипед на спине во время путешествия по гостям, а не оставлять его на улице, чтобы не утащили); в рассказе “Административный восторг”: “Это, кричит, чья свинья? Будьте любезны ее *ликвидировать*”; в рассказе “Режим экономии” о трубе в уборной: “Так эта труба, выяснилось, еще при царском режиме была поставлена. Такие *трубы вообще с корнем выдергивать надо*” и т.п.

Рядом с этим комическим (а по отношению к писателю – ироническим) использованием штампов литературно-книжной речи, внедренных в вульгарную лексику (“раз, говорит, такое международное положение и вообще труба, то, говорит, можно, для примера, уборную не отапливать”; “С этими деньгами он

хотел смыться и начать новую великолепную жизнь”; “Да ты что, опупела, что ли?.. Не извращай событий”... и т.п.), у Зощенки широко применяются “опустевшие” слова как основной, организующий речь рассказчика персонажей прием.

“Кто тонет? – спрашивали люди.

– Да человек тонет... *Гражданин, конечно...*

– Ой-ей-ей, – причитала баба. – Тонет, *конечно...*” (“Чёрт”).

“Вот дров, *конечно*, куплю. Кастрюли, *конечно*, нужны новые... Штаны, *конечно*” (“Богатая жизнь”).

“Шляпка, полсапожки, *может быть*, замечательные”;

“Все-таки дома, *безусловно*, супруга не старая”;

“А он *безусловно* язвит” (“Рассказы Синябрюхова”).

“Каждую мелочь знать все-таки нужно: где труба, а где, вообще, и кухня” (“Вор”).

Я не могу за отсутствием места разбирать детально вопрос о приемах художественного использования “порчи”, дефектов “советского” языка у Зощенки. Мне хочется остановиться на художественном оправдании этой стилистической устремленности хотя бы в одном пункте.

Для понимания употребления и значений лексем в литературно-художественной речи необходимо помнить, что литературный мир новеллы соотносится нами с более или менее определенным культурно-историческим контекстом. И на фоне этого контекста воспринимается номинативная семантика слов: подстановка “предметов” под слова и осмысление тех связей и соотношений, которые писателем установлены, определяется представлением об этом культурно-историческом контексте. В значительной степени изменениями в типах культурно-исторического осмысления художественных произведений обусловлена переоценка их в разные эпохи. Таким образом, понимание “вещественных” отношений в языке художника соотнесено с системой номинации в быту той культурной среды, в которой живет литературный язык, и с эмоциональным окружением слов, характеризующим “дух” этой социальной группы. Конечно, все это может быть повернуто к плоскости восприятия художественного произведения. И писатель, учитывая возможности этого восприятия для данной эпохи, нередко к ним приспособляет структуру своих произведений. Впрочем, и помимо этого писателю предстоит некие общие, объективные нормы предметно-смысловых соотношений, которыми он может располагать по своему художественному усмотрению. Вот почему в культурно-историческую жизнь слов всегда упирается изучение тех номинативных переосмыслений, которые характеризуют “сюжетологию” писателя. А это изучение – в сфере задач лингвистики. У Зощенки есть рассказ “Свинство”, который комически иллюстрирует эту проблему художественного переименования “вещей”. “Ну, что б таким поэтам объединиться да и издать книжонку на манер наших святцев с полным и подробным перечислением новых имен... Так нет того – не додумались”. Далее описывается, как Иван Петрович, задумавшийся над тем, как ему по-новому – в соответствии с революционной настроенностью – назвать предполагаемых детей, стал ломать голову в поисках подходящих имен. Заведывающий советует: “Вали, назови, ежели дочка, – Октябрина, ежели парнишка, ну... ну, говорит, как-нибудь да назови. Подумай... Нельзя же без имени ребенка оставить ... Вот хоть из явления природы – Луч назови, что ли”.

У Иван Петровича рождается двойня. Оба – мальчики. “Пролежал Иван Петрович два дня на диване и вместо имен стали ему в голову всякие пустяки лезть –

вроде насмешки: Стул, Стол Иванович, Насос Иванович, Картина Ивановна”. Иван Петрович легко вышел из затруднения: пропьянствовал, пока детей назвали по-старому – одного Колей, другого – Петей. А Зощенко ведь должен был писать. Впрочем, перед ним не было задачи новой номинации всех “вещей”, была задача сдвига номинативных отношений или изменения экспрессивного окружения слов. Осуществляя эту цель, Зощенко применяет в стилистическом плане возможные в малокультурной среде формы “искажений” или “нарушений” системы литературно-языковой номинации – в ее внутреннем соотношении с культурной оценкой “вещей”. Вот пример. Головкин, персонаж новеллы “Пушкин”, выселенный из квартиры, которую когда-то “осчастливил своим нестерпимым гением” Пушкин, ругается: «Что ж, говорит, это такое? Ну, пушай он гений. Ну, пушай стишки сочинил: “Птичка прыгает на ветке”... Но зачем же средних людей выселять? Это же утопия, гроб, если всех жильцов выселять».

Фраза: “Птичка прыгает на ветке...” вместе с ее продолжением и окончанием, как известно, принадлежит к циклу литературно-бытовых частушек на именные случаи. Сопоставление этих “стишков” с именем Пушкина и есть форма литературно-художественного “искажения” литературно-языковых соотношений культурного быта. И это – один из излюбленных приемов Зощенки.

## 4

О тех повестях Зощенки, в которых “он создает художественный образ писателя” (последнее собрание: “О чем пел соловей”), мне не придется здесь говорить: нет места для их детального языкового анализа. Но на одном примере я хотел бы пояснить основную задачу их лингвистического изучения: исследование изменений в экспрессивных “внутренних формах” слов, фраз – в связи с конструкцией образа повествователя. В повести “Аполлон и Тамара” автор так обнажает свои приемы в этом направлении при экспрессивном истолковании слова *тапер*:

“Слово это – тапер – ничуть для человека не унижительно. Правда, некоторые люди, в том числе и сам Аполлон Семенович Перепенчук, до некоторой степени стеснялись произносить это слово на людях, а в особенности в дамском обществе, превратно полагая, что дамы от этого конфузятся. И если Аполлон Семенович и называл себя тапером, то непременно с прибавлением: артист, свободный художник или еще как-нибудь по-иному.

Но это несправедливо.

Тапер – это значит музыкант, пианист, но пианист, стесненный в материальных обстоятельствах и вынужденный оттого искусством своим забавлять веселящихся людей”.

И вот к созданию образа такого автора-“тапера”, но с ироническим освещением, под его прикрытием современных литературных форм – направлены разные виды словесных преобразований в “Сентиментальных повестях” Зощенки. Изложение их увело бы меня от описания хотя бы некоторых приемов семантического преобразования в языке Зощенки уже охарактеризованного мною лексического материала. Выберу лишь один вопрос о переосмыслении литературных лексем в языковой системе Зощенки.

Принято говорить о “народной этимологии” как основной форме преобразования лексем в “смешанном” языке. Но понятие “народной этимологии”, т.е.

переосмысления слов и фраз по живым, “этимонам” (в вульгарном словоупотреблении – “корням”) своей – для каждого – системы, слишком широко. В его пределах можно различить множество типов изменения значений. В художественной же речи “народная этимология” является особой формой комического<sup>9</sup>. Потому я, не замыкаясь в принятую терминологию, укажу наиболее употребительные типы изменений в этимологии и употреблении слов у Зощенки.

1. Традиционные формы перетолкования иноязычных слов, которые не имеют живой “внутренней формы” (по Потебне) в системе современной литературной речи.

“Нет, говорит, это – форменная утопия. Полгода, говорит, не могу помещения отыскать”. “Это же *утопия, гроб*, если всех жильцов выселять” (“Пушкин”).

В этом втором примере своеобразно столкновение лексем *утопия* (осмысливаемой по созвучию с *утопать*) и *гроб*.

2. Но еще характернее прием предметного обесмысливания иноязычных слов, которое связано с нарушением употребления. Они приобретают лишь экспрессивное значение, и их новый смысл устанавливается только по употреблению (и то не всегда). Это – одно из частых явлений комического в языке Зощенки:

“От этого даже производительность может *актуально* повыситься” (“Режим экономии”); “Человек пропал буквально и персонально” (“Сильное средство”).

Здесь – сцепление по созвучию.

“Рука *специально* не гнется” (“Пелагея”); “А в кухне ихняя собачонка, *системы* пудель, набрасывается на потребителей и рвет ноги” (“Честный гражданин”).

“Муж из ревности убил свою молодую *фактическую* супругу и ее *юридическую* мамашу” (“Бледнолицые братья”).

В этих случаях любопытна механизация слов путем обобщенного употребления. Она захватывает лексемы, которые не поддаются комическому этимологизированию. Сдвиг значения связан здесь не с появлением нового “этимона”, а с новыми, искусственно созданными формами употребления. Ср. в рассказе “Лимонад” речь фельдшера: “У вас, говорит, полная девальвация. Где, говорит, печень, где мочевой пузырь, распознать, говорит, нет никакой возможности”.

3. Меняет семантику слова также нарушенная морфология его:

“Понимал он даже, может, по-французскому и *виски иностранные* пил” (“Великосветская история”); “Деньги лежат у плиты, а *ихняя пудель* насуслила их и не пускает” (“Честный гражданин”); “Как же это мобиль-то с шаше съехал и стоит вблизи канавы” (в речи бабки – рассказ “Чёрт”).

4. Лексемы литературной речи – с определенной сферой употребления, с твердо установившейся предметно-смысловой структурой – переосмысляются путем осознания первичных значений “этимона”. Воспринимается лишь как бы *одна оболочка* их структуры, находящая себе соответствия в морфологии того

<sup>9</sup> В рассказе “Столичная штука” дано комическое освещение процесса “художественного” перевода городской речи на “крестьянский язык” и их *смешения*:

Городской товарищ Ведерников говорит: “Перейдем... к текущему моменту дня, к выборам председателя вместо Костылева Ивана. Этот паразит не может быть облечен всей полнотой государственной власти, а потому сменяется”.

Мужик Бобров переводит: “Одним словом, этот паразит, распроязви его душу – Костылев Иван Максимович – не может быть облегчен и потому сменяется”.

“И вместо указанного Ивана Костылева, – продолжал городской оратор, – предлагается избрать человека, потому как нам паразитов не надобно”. – И вместо паразита, – пояснил Бобров, – ...предлагается изменить и наметить”.

диалекта, куда слово “заимствуется”. И она становится ядром новой смысловой структуры. Это – процесс семантической апперцепции литературных морфем диалектической средой:

“Мальчишек у ней – *сосун млекопитающийся*”; “А меня скрутили, связали руки, ударили не шибко *по личности*”. Ср.: “Очень ты личностью похожа на одну любимую особочку” (“Любовь”).

И тут прежде всего необходимо выделить в особую группу слова, которые в сфере литературного языка стеснились в узкий жаргонный слой, стали терминами – без всякой живой “этимологии”. У Зоценки этимологизация таких лексем у рассказчика явно ощущается как своеобразный каламбур самого писателя. Иногда эта каламбурность, реализуясь, определяет композиционное движение сюжета. В рассказе “Агитатор” председатель кричит “агитатору”: «“Непонятно! Вы, товарищ, *ближе к массам!*” – Кононов подошел ближе к толпе».

5. Сюда же относится игра ходячими техническими “терминами”, которые, выходя за пределы своей языковой среды, обобщаются, делаются более широкими по объему значения. Их семантика ломается, и новый предметный смысл противоречит живому “этимону” их. Или, если термин – фраза, открывается противоречие номинативного значения целого с “внутренней формой” слагающих его слов. Машинист расстраивается (о флаге, говоря стрелочнику):

“Зря, говорит, машину остановил. Пополощи хоть без мыла свое *орудие производства*, благо невдалеке река протекает. Ишь, на вас грязи сколько” (“Мелкое происшествие”).

В рассказе “Жертва революции”:

“Я, так сказать, *пострадал* в свое время и являюсь *жертвой революции*”.

Ср. в рассказе “Мелочи жизни” – Василий Иванович говорит вешальщику в театре:

“Ты, зараза, не ори на меня. Не подрывай авторитета *в глазах буржуазии*”<sup>10</sup>.

В письмах “Через сто лет”:

“Отвезши мою помершую бабушку в крематорий и попросив заведывающего *в ударном порядке* сжечь ее остатки, я являюсь на другой день за результатом”.

6. Процесс “этимологизации” условных терминов путем опрокидывания их морфематической оболочки в план вещественных отношений может быть неполным. Так, лексема – фраза искусственно переосмысливается у Зоценки по первому ее члену, который затем по новому руслу смыслов направляет значение и всех других компонентов.

“Ах так, думает! Колдобины с водой. *На путях государственного строительства*. Пущай, значит, шпалы гниют? И народ пущай окунается” (“Игра природы”).

И далее здесь же – заметка пострадавшего:

“Приходя и так далее, окунулся на путях строительства и может быть гниют шпалы”.

Ср. в рассказе “Случай”:

<sup>10</sup> Этот прием перевода жаргонных (в широком смысле) терминов в иной план иногда используется контрастно, как возвращение слову его общепринятого значения. В рассказе “Лимонад” на требование лимонада всегда подавали водку. На замечание уже напившегося посетителя, что он не того просил, отвечают: “Так что это у нас завсегда лимонадом зовется. Вполне законное слово”.

“А я, действительно, человек слабый, организм у меня *городской*, кость хрупкая, *мелко-мещанская*”.

В этом примере своеобразный смысл лексемы “городской” – через связь морфемы “мелко” с фразой: *кость хрупкая* – влечет каламбурное употребление всего термина: “*мелко-мещанский*”.

7. Любопытнее всего здесь процесс дезэтимологизации, т.е. употребления книжных слов без их собственного предметного осмысления, а лишь по смутным ассоциативным связям с тем словом, к которому они прицепляются:

«Докторша, *утомленная высшим образованием*, говорит: “ну, валяй! время дорого»» (“Операция”). Ср.: “пользуюсь электрической энергией и другими коммунальными услугами” (“Собачий нюх”).

8. Литературный язык владеет большим количеством “фраз”, которые воспринимаются как лексемы объединенного значения, как эквиваленты “слов”. Они – неразложимые единства. Попадая в внелитературный диалект, они часто меняют свою морфологию не столько в результате приспособления к иной системе, сколько вследствие расчленения элементов и их нового связывания. Язык Зощенки пестрит этими фразами-лексемами с измененной морфологией (а следовательно и семантикой): “Хочешь – могу землишку обработать *по слову последней техники*” (лит. – “последнее слово техники”); следовательно, нарушение морфологии через перестановку определения).

9. Лексемы с яркой экспрессивностью претерпевают эмоциональное ослабление. Оторванные от привычных форм литературного употребления, они делаются носителями обобщенного “предметного” смысла. Поэтому семантика их резко меняется: изменение экспрессивных внутренних форм ведет к разрушению всех норм литературного пользования этими словами. В именах прилагательных ослабление экспрессивности часто возмещается приставкой количественных наречий.

“Это для меня очень даже просто и *великолепно*” (“Рассказы Назара Ильича Синябрюхова”); “Были у меня сапоги, не отпираюсь, и штаны, *очень даже великолепные* были штаны” (там же); “И поднял я крик *очень ужасный*”.

10. Бывает, что лексемы, в литературном языке не имеющие определенной экспрессивной квалификации, в диалектическом пользовании получают точно очерченное эмоциональное содержание. По большей части они – знаки положительной оценки.

*Vox ambigua* – слово двустороннее – теряет возможность применения в дурном, отрицательном смысле.

“Был у меня *задушевный* приятель. Ужасно образованный человек, прямо скажу – *одаренный качествами*”.

На этом примере я остановлюсь в классификации типов “переосмысления” в языке Зощенки, близких к кругу “народной этимологии”. Укажу лишь два характерных стилистических явления, которые с этими языковыми приемами связаны.

Первое – это “авторские” каламбуры, как бы непроизвольно проскальзывающие в сказе. “Рассказчик” о них не должен догадываться. Во всяком случае, они для него “бессознательны”. Поэтому они не “характеризуют” его образ и его манеру речи как “подлинного” персонажа новеллы: напротив, они подчеркивают мнимость его литературного бытия, мишуру маскарадного костюма. Они возводятся помимо рассказчика к автору. Впрочем, чаще всего такие каламбуры, основанные на перекличках слов с общей основной морфемой, но се-



мантически разъединившихся встречаются в тех рассказах Зощенки, где наблюдается непрестанное скольжение сказа от рассказчика довольно *неопределенной*, хотя и “внелитературной” бытовой окраски – к автору.

“Прошло 14 лет. Оно, конечно, *прошло* меньше. Но время сейчас бурное, *переходное*, каждый день за год сосчитать можно” (“Игра природы”); “Головкин, это верно, очень ругался. *Крыл*. Выражал свое мнение *открыто*, не боясь никаких последствий” (“Пушкин”).

В рассказе “Любитель” каламбур вмещен в слова врача:

“Нету, говорит, вам ходить вредно. *Остановитесь*. Вам, наверное, *ездить* нужно. *Поезжайте* на курорт”.

Иногда возможность каламбурного понимания определяет движение слов в пределах значительного куска новеллистического текста. Так в рассказе “Гримаса нэпа”:

«– Неси – кричит – ровней корзину-то!.. Ах, чортова голова! Узел-то не клади гражданам на колени. Клади временно на *головы*... Обожди, сейчас я подниму его на верхнюю полку. Фу ты, я говорю, дьявол какой!» – Только видят пассажиры – действия гражданина не настоящие – *форменное нарушение уголовного кодекса труда*»<sup>11</sup>.

Однако и в рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова встречаются подобные случаи:

“А очень тут разгорелась *комиссия*. И какой-то, запомнил, советский *комиссар* так и орет горлом”; “Тут, скажем, пулемет, а тут небольшое *насаждение* из елок – и пушечка. Германии она очень *досадила*”.

Ср. каламбуры иного типа:

“А *китаец* был советский и по-русски понимал замечательно” (“Лялька пятьдесят”).

К каламбурам близки мнимые *тавтологии усиления*:

“Это подло даже боком наезжать. Нетактично и по-хамски с вашей стороны” (“Коза”).

Любопытны также формы каламбурного параллелизма, обусловленные сопоставлением таких членов, которые в предметно-смысловом плане не могут быть поставлены рядом:

“Собственно, сначала эта *старуха* в вагон *влезла со своим багажом*. А за ней уж *этот тип со своими усиками*” (“Гримаса нэп’а”); “Я не могу питать к вам чувства *до самой смерти и до самого пожертвования*” (“Любовь”); Ср. другого типа сцепления: “присяду на минуточку *по-родственному и как альфонс*” (“Отхожий промысел”).

Второе – это разные формы тавтологий. Чистые формы тавтологии покоятся иногда как бы на экспрессивной разнице синонимов, которые, сдвигаясь, дают более узкое обозначение предмета, однако перегруженное одинаковостью основ и, следовательно, повторностью смыслового раскрытия. “Оберут как липку и бросят за свои любезные, даром что свои *родные родственники*” (ср. родной отец, родная мать и т.п.).

Соприкоснувшись и нейтрализуясь, обе лексемы образуют комический плеоназм. Ср. у Зощенки иные типы тавтологий – без созвучий морфем, но с еще большим логическим тождеством в сочетаниях прилагательного с существи-

<sup>11</sup> Ср. в рассказе “Агитатор”: «“Непонятно! – крикнул председатель. – Вы, товарищ, *ближе к массам!*” Кононов подошел *ближе к толпе* и, свернув козью ножку, снова начал».

тельным: “Ты, говорит, сразу мне приглянулся *наружной внешностью*” (“Гиблое место”).

Иного типа – сцепление тавтологического определения с иноязычным по происхождению, но для обывательского сознания этимологически темным термином, хотя стилистическая функция всех – сходная: “Вот, пожалуй, что и вся история о том, как бабка Анисья летала *на воздушном аэроплане*” (“Чёрт”).

Ср. другие виды тавтологий:

“*Непременно и обязательно женюсь* на Ленке... богатством она не отличается, но *кровей хороших и превосходных*” (“Последний барин”).

---

Таким образом, сложной системой языковых ухищрений Зоценко имитирует в формах своего сказа “какой-то лепет дефективного переростка” (его определение из рассказа “Литератор” в сборнике “Бледнолицые братья”).

# О СИМВОЛИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

## (Отрывки из работы о символике поэтической речи)

Бывают истинные поэты, у которых объем поэтического языкового сознания узок чрезвычайно. Как вдовы преданные “перебирают мужнины слова”, так они тогда бьются в тисках немногих образов и воплощающих их формул словесных. Обреченные в узком кругу привычных символов объективировать все содержание своего поэтического сознания, эти поэты научаются ощущать очарование слов-нищих, износивших свой образный ореол в языке обыденном. И на этой почве создается трогательная привязанность их к самым простым из этих слов, которые становятся тогда центрами семантических сфер и на которые, как на психический фон, наслаиваются тогда ряды символов, связанных крепко один с другим нитями ассоциаций. И эти центры семантических сфер, собрав вокруг себя актами длительных апперцепций многочисленную группу символов, которые в непрестанном кружении своем сбрасывают отблески друг на друга, – эти слова незаметные, отсветами свиты своей озаренные, приобретают в поэзии, их возлюбившей, эмоциональный вес и значительность необыкновенную.

Понятно, что восприятие такой символики может поразить языковое чутье массового читателя: он начинает переживать иллюзию, будто на его глазах происходит воскресение из мертвых старых его знакомых<sup>1</sup>. Но для того, чтобы это обаяние не померкло под влиянием однообразия объектов созерцания, необходимо, чтобы символы воскресающие являлись все в новых позах и в неожиданном расположении.

В этом глубокий трагизм, но и своеобразие поэтов, которым “хорошо в затворе тесном”. Запертые в “затворе тесном” слов простых, обыденных и их первичных сцеплений в рамках (синтаксических) привычных, эти поэты все свои творческие силы принуждаются отдать созданию новых или преобразованию старых схем, которыми определяется композиция знакомых словосочетаний.

В “горнице” скромной они неустанно переставляют одни и те же вещи и достигают в этом виртуозности необычайной. Новыми формами композиции они обостряют “свежесть слов” и преодолевают их однообразное мелькание (в эмо-

---

<sup>1</sup> Символикой называю первую часть стилистики. Всех же отделов стилистики два – символика и композиция. Об этом подробнее см. в статье моей “Стиль жития прот(опопа) Аввакума” (в имеющем выйти сборнике статей Л.В. Щербы, Л.П. Якубинского, Б.А. Ларина и В.В. Виноградова – под заглавием: “Русская поэтическая речь”).

Символика – та глава поэтической стилистики, которая изучает системы индивидуально-творческого подбора символов, устанавливая их типы и историческую преемственность; определяет значение символов, пути их развития и группировки по гнездам с семасиологической и эвфонической точек зрения.

“Символ” понимаю в обычном лингвистическом смысле. См. об этом у Sechehaye. Programme et méthodes de la linguistique théorique. P., 1908. На всякий случай приведу определение Sechehaye из статьи “La stylistique et la linguistique théorique”: “Le symbole n’est pas un signe arbitrairement choisi pour correspondre à une idée préexistante, mais la condition linguistique nécessaire à une opération psychologique, à savoir la formation d’une idée verbale”\*. Mélanges de linguistique offerts à M. Ferd. de Saussure. P., 1908. P. 175.

циональном ореоле слов из “лохмотьев сиротства” шьют “брачные ризы”)\*. Это – обобщенная характеристика стиля Анны Ахматовой.

Ее оправдание, естественно, навязывает лингвисту<sup>2</sup> две задачи:

1) На анализе некоторых символических рядов показать характерные особенности семантических сплетений в поэзии Ахматовой и обусловленные ими индивидуальные отличия в значении символов, определив пути движения словесных ассоциаций в языковом сознании поэтессы.

2) Описать своеобразие ее стиля в сфере композиционной организации простейших синтаксических групп.

Предлагаемая статья – попытка осветить первую проблему. Материалом будут служить лишь три семантических сферы, каждая из которых ядром своим имеет слово, обремененное роями ассоциаций в сознании Ахматовой и необычайно острое по своим эмоциональным эффектам. Слова эти, женскому типу эмоционального мышления особенно близкие, – вот: *песня, молитва и любовь*<sup>3</sup>.

## 1

Поэтическому сознанию Ахматовой мир открывается *поющим*. Это не значит, что в процессе художественного оформления созерцания мира ей прежде всего, как, например, Андрею Белому или Бальмонту, чудятся волны определенных звуков, состав которых варьируется в зависимости от эмоциональных предрасположений. В этом случае чередования стройных звуков, иногда даже звук один, оказываются как бы нитью, которой стягиваются слова с фонетически близкой окраской. Правда, в творчестве Ахматовой есть и эти примеры эвфонического подбора символов, отражающих движением своим акустические эффекты, но они не многочисленны<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Имею смелость всю вообще область поэтической *стилистики*, в моем понимании, относить к лингвистике. К сожалению, не только широкие круги общества, но и историки литературы до сих пор в суждениях о лингвистике основываются на архаическом и уже преодоленном определении ее как *естественнонаучной* дисциплины, занимающейся только установкой *механически-причинной* связи между явлениями языка. См. такое понимание, например: *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика стиха. Пг., 1922. С. 14. Это недоразумение давно уже беспокоит лингвистов. Бодуэн де Куртенэ заявил со свойственной ему решительностью, что “причислять языковедение к естественным наукам – абсурд” (*Венгеров С.А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. V. СПб., 1897, с. 33–35). Ср.: *Фасмер М. И.А.* Бодуэн де Куртенэ // Живая старина. 1906. Вып. 2; ср. у Brédil’я в *Essai de sémantique* главу “La linguistique est elle une science naturelle”? P., 1908. P. 308–331). Возрождение в русском языкознании интереса к Потевне, а в связи с этим направленность в сторону синтаксиса и семантики поможет – надо надеяться – разрушить натуралистический примитивизм.

<sup>3</sup> Цитирую “Вечер” по изд.: СПб.: Цех поэтов, 1912, “Четки” по 8-му изд. (Пг.: Алконост, 1922), “Anno Domini MCMXXI” – по изд. Пг., 1921 (на обложке – 1922), “Подорожник” по изд.: Пг., 1921; “Белую стаю” по 3-му изд. (Пг.: Алконост, 1922) и поэму: “У самого моря” по отд. изд.: Пг., 1921.

<sup>4</sup> Цепь эвфонических явлений в поэзии Ахматовой начинается стихом:

“Длинные волны расчесанных грив” (“Вечер”, 14), где повторение звука *н*, дважды долгой скрепленное, передает эмоциональное переживание тянущейся, волнистой массы волос, получив, по-видимому, это значение в слове: “длинный”.

В других ранних стихах:

И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов.  
Там же, с. 16

Эта бледность звуковых эффектов (“звуковых гаданий и угаданий стиха”)\*\* в поэтическом восприятии Ахматовой отражается и на характере связи между символами соседними: лишь в редких случаях ошутительно взаимодействие на основах равновесия ассоциаций от смысла и ассоциаций по созвучиям; борьбы же между ними и вовсе не заметно. В поэзии Ахматовой бывает лишь так, что из большого круга слов, ассоциированных тесно в силу близости сфер представлений, выступают рядом группы, связанные единством фонических элементов<sup>5</sup>.

сонорный *л*, затихая, усиливает шуршание слов, нанизанных на звук *ш*”.

В этой же книге “Вечер” однообразно-скрипучие шорохи осоки имитируются подбором к имени эпитета с теми же суффиксальными частями, и эта монофония обостряется повторением аккордного символа:

Прошуми высокой осокой  
Про весну, про мою весну.  
“Вечер”, с. 52

Здесь же сопоставление героини с кукушкой определяет характер замыкающих стихи слов, которые изглашением своим на звук *у* с предшествующими заднеязычными напоминают кукование:

Заведут, и кукую.  
Знаешь, долю такую  
Лишь врагу  
Пожелать я могу.  
Там же, с. 78

В “Подорожнике” всплески воды передаются подбором слов, в которых кружится звук *л*:

И слышу плеск широких крыл  
Над гладью голубой.  
“Подорожник”, с. 34

<sup>5</sup> Напр., в языковом сознании Ахматовой узами прочными сцеплены слова: *вечер* – *ветер*. Они являются почти всегда в паре, то как рифмы:

Хорони, хорони меня, ветер!  
Родные мои не пришли.  
Надо мною блуждающий вечер  
И дыханье тихой земли.  
“Вечер”, с. 51

то образ вечера влечет за собою слово “ветер” как сопутствующее представление или как переводного члена новой семантической группы:

Синий вечер. Ветры кротко стихли.  
“Вечер”, с. 17  
Безветрен вечер [...] “Четки”, с. 12

Вечерний и наклонный  
Передо мною путь [...] А нынче только ветры. [...] “Белая стая”, с. 37, 115 и т.п.

В этот ряд символов естественно влетает (при посредстве образов вроде: “покров вечерней тьмы” – “Вечер”, с. 52; “ранний мрак” – “Подорожник”, с. 95) эпитет “черный”, который может одинаково определять и вечер, и ветер:

Черный ветер меня успокоит.  
“Anno Domini”, с. 17  
И черный ветер огоньки качал.  
Там же, с. 88

И Ахматова в узких пределах таких установившихся смысловых сплетений иногда производит перемещения, обостряя переживание привычных образов музыкальными нюансами. Например, образ дома тихого (“Сразу стало тихо в доме”), расчлняясь, рождает представление о воротах, которое всегда в поэтическом сознании Ахматовой сопровождается очень резко эмоциональной пульсацией, потому что с воротами, как границей “родной страны”, ассоциированы наиболее жгучие из ее поэтических видений<sup>6</sup>.

Образ ворот иногда сочетается с представлением о стуже:

Любопытно, что слово “ветер” не только само вызывает, как определяющий признак, имя “черного”, но оно, так сказать, тянет иногда за собою этот эпитет, который тогда располагается в ближайшем окружении.

Лишь *ветер* каменного века  
В ворота *черные* стучит.  
“Белая стая”, с. 36

*Ветер* душный и суровый  
С *черных* труб сметает гарь...  
“Четки”, с. 68

Заметает *ветерок* соленый  
*Черных* лодок узкие следы.  
“Четки”, с. 73

Таким же образом слова: “вечерний” и “черный”, вступая в одну семантическую группу, приобретают склонность к совместному появлению.

Закрой эту *черную* рану  
Покровом *вечерней* тьмы.  
“Вечер”, с. 52

(Ср. вызов эпитетом “вечерний” по контрасту слова “светло” в стихах:

[...] в *вечерней* думе  
По усопшем *светло* горевать,  
“Белая стая”, с. 95

где – в зависимости от окружающих символов – оба определения переведены в эмоциональный план – с затушевкой зрительных ассоциаций).

Конечно, в таких случаях фоническое родство оказывается лишь неизбежным спутником смысловых явлений. Но раз потенциально даны условия для его осознания и использования, возможно возобладание фонических ассоциаций, под влиянием которого яркость сопутствующих представлений растворяется в остроте музыкальных эмоций.

<sup>6</sup> Я сбежала, перил не касаясь,  
Я бежала за ним до ворот.  
“Вечер”, с. 19

Оттого ль *его сон безмятежен и мирен*,  
Что я здесь у *закрытых ворот*.  
Там же, с. 54

Клялась, что погибнешь в разлуке,  
И жгучую радость таила  
Рыдая у *черных ворот*?  
Там же, с. 85

Как в *ворота* чугунные въедешь,  
Тронет тело *блаженная* дрожь.  
“Белая стая”, с. 58

Лишь ветер каменного века  
В ворота черные стучит.

“Белая стая”, с. 36

И в этом случае акустические воспроизведения стука могут повлиять на выбор живописующих ворота слов:

Плотно заперты ворота.

“Белая стая”, с. 55

Начавшись здесь, игра звуковыми переливами продолжается, развиваясь в плоскости уже окрепших символических ассоциаций:

Вечер черен, ветер тих.

Там же.

Такие же порывистые, словно вспышкой звукового чутья рожденные сближения символов – семантически одnogруппных, а в единичных явлениях даже разnogруппных – можно заметить, например, и в следующих стихах:

По твердому гребню сугроба  
В мой белый таинственный дом  
[...] идем.

“Подорожник”, с. 84

Мурка серый, не мурлычь!..

Там же, с. 85<sup>7</sup>

Но все это не бросается в глаза и уши, а выискивается. Явления звукоподражания, эвфонических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой.

Происходит это оттого, что Ахматова, *хотя и воспроизводит мир как бы в моменты пения*, но самое музыку звуков воспринимает смутно: она проецирует в них кружащиеся рои своих изменчивых эмоций.

Для поэзии Ахматовой характерно то, что *лица и явления в мире ее грез становятся в позу поющих\**, и при этом явления аккомпанируют внутренней речи героини.

Прежде всего всегда и всем поэт или находится в “предпесенной тревоге” (“Белая стая”, с. 21) та самая героиня, через призму которой преломляется все созерцание явлений в поэзии Ахматовой, и от имени которой ведется речь (ведь она поэтесса, и вместе с “Музой-сестрой” (“Вечер”, с. 57) “стихи слагает” и вместе же поет (“Белая стая”, с. 58; Anno Domini, с. 27). Она поет наедине – себе самой:

<sup>7</sup> Ср. процесс своеобразной этимологизации по созвучью:

[...] сияла сила  
В голубых твоих глазах.  
“Белая стая”, с. 66

Вдруг последняя сила  
В синих глазах ожила.

Там же, с. 75

Я на солнечном восходе  
Про любовь пою.

*“Вечер”, с. 46*

Я пела обратной дорогой  
О моем несказанном весельи.

*“Белая стая”, с. 85*

Поэт “милому”:

Я спою тебе, чтобы ты не плакал,  
Песенку о вечере разлук.

*“Четки”, с. 34*

– бессоннице:

Что, красавица, что, беззаконница,  
Разве плохо я тебе пою?

*“Четки”, с. 43*

“Песня” – ее любимое дело и слово. “Песней” она скликает лебедей (“Подорожник”, с. 39), и песней “взволнованного голоса” (“Четки”, с. 51) откликается на все явления, сопровождает ею все переживания: у нее есть “песнь прощальной боли” (“Белая стая”, с. 57), “песня последней встречи” (“Вечер”, с. 26), “песня о песне” (“Белая стая”, с. 12), “песенка о вечере разлук” (“Четки”, с. 34, 80).

Бывает и “смутная песня затравленных струн”, когда она сама – поэтесса – метонимически скрывается за лирой, как бы растворяется в ней, и эту лиру то трогает возлюбленный:

Ты только тронул грудь мою,  
Как лиру трогали поэты,  
Чтоб слышать кроткие ответы  
На требовательное “люблю”.

*“Белая стая”, с. 18*

то струны ее “терзает без цели восковая, сухая рука” самой поэтессы (“Белая стая”, с. 36).

“Таинственный песенный дар” предлагается как высшая жертва за Россию (“Белая стая”, с. 67). И запрещение песен рисуется как крайнее лишение:

И висит на стенке плеть,  
Чтобы песен мне не петь.

*“Anno Domini”, с. 8*

Как зачин или рефрен стихотворений звучит нередко ссылка на отсутствие “песен” о теме взятой:

Эта встреча никем не воспета,  
И без песен печаль улеглась.

*Там же, с. 78*

Да будет живым, не воспетым  
Моей не узнавший любви.

*“Anno Domini”, с. 27*



Как *песня* воспринимается радость любовных свиданий:

И в этот час была мне отдана  
Последняя из всех безумных *песен*.

“Четки”, с. 29

И от горечи обманутых надежд остается *песня*:

Одной надеждой меньше стало,  
Одною *песней* больше будет.

“Белая стая”, с. 22

Самая напряженность возбужденно-ликующих или горестных чувств определяется путем указаний на характер исполнения *песен*:

При весеннем возрождении  
*Песню* ту, что прежде надоела,  
Как *новую*, с волнением *поешь*.

“Белая стая”, с. 85

Напротив, смертная пора, время “грозовых вестей” и “сроков страшных”, когда “станет тесно от свежих могил”, характеризуется прежде всего исчезновением “теней *песен*”:

Из памяти, как груз отныне лишней,  
*Исчезли тени песен* и страстей.

“Белая стая”, с. 81

*Теперь никто не станет слушать песен.*

“Подорожник”, с. 83

Даже птицы сегодня *не пели*.

“Белая стая”, с. 60

И той с поседелыми волосами, с туманом слез в глазах, которая уходит на смерть, говорит “сестра”:

Ты уже *не понимаешь пенья* птиц.

“Четки”, с. 66

И у потерявшей “ласкового жениха” “нежной пленницею *песня умерла* в груди” (“*Anno Domini*”, с. 55)<sup>8</sup>.

“*Песня*” выступает как главное орудие любовного обольщения:

Новых *песен* не насвистывай:  
Песней долго ль обмануть?

“Подорожник”, с. 81

<sup>8</sup> Ср. изображение жизни без *песен*:

Так, земле и небесам чужая,  
Я живу и *больше не пою*,  
Словно ты у ада и у рая  
Отнял душу вольную мою.

“*Anno Domini*”, с. 68

Да только *песни* такой не знала,  
Чтобы царевич со мной остался.

"У самого моря", с. 19

Где ж ты *песенку* услышала,  
Ту, что царевича приманит.

Там же, с. 26; ср. с. 29<sup>9</sup>

Песня навязчиво преследует сознание поэтессы, когда ей нужен объект сравнения:

Упрямая, жду, что случится,  
Как в *песне* случится со мной.

"Аппо Domini", с. 40

И слаще всех *песен пропетых*  
Мне этот исполненный сон.

Там же, с. 84

И исполненный жгучего бреда  
Милый голос, как *песня*, звучит.

"Белая стая", с. 53

Во мне еще, как *песня* или горе,  
Последняя зима перед войной.

Там же, с. 63

Песнями плененная, героиня стихов Ахматовой – сама целиком превращается в песню\*:

Я к нему влетаю только *песней*.

Там же, с. 110

Вполне естественно, что при такой "жажде *песнопенья*"\*\* все психические волнения, все действия в стиле Ахматовой выражаются парными глагольными формами, и одной из них (первою) является глагол *петь*, в значении которого лишь вносятся как бы оттенки некие присоединением другого символа:

Вот для чего я *пела* и *мечтала*.

"Подорожник", с. 93

Тяжела ты, любовная память!  
Мне в дыму твоём *петь* и *гореть*.

"Белая стая", с. 16

<sup>9</sup> Ср.

Оттого ль его [царевича] сон безмятежен и мирен,  
Что я здесь у закрытых ворот,  
Иль уже светлокая, нежная Сирин  
Над царевичем *песню* поет?

"Вечер", с. 54

Любовь покоряет обманно  
*Напевом* простым, неискusstным.

Там же, с. 18

Я только *петь* и *вспоминать* умею.

"Anno Domini", с. 63

Запрещаешь *петь* и *улыбаться*.

"Подорожник", с. 68

В этой жизни я немного видела:

*Только пела и ждала.*

"Четки", с. 49

Та, что так *поет* и *плачет*,

Быть должна в его раю.

"Белая стая", с. 107

Когда все обозначения чувств и действий неотвязно влекутся к сочетанию с символами *пения*, неотвратно делается привычным стилистический прием передачи душевных переживаний посредством указаний *на силу голоса*, его вибраций, тембра<sup>10</sup>.

И если любовь опирается на песню как на главное орудие власти своей, то героям любовной лирики Ахматовой поневоле приходится часто застывать в позе прислушивающихся к *переливам голоса* "милого" или похожего на милый\*, описывать волнения, им пробуждаемые, и это – одно из наиболее устойчивых занятий их:

Смотреть, как гаснут полосы

В закатном мраке хвой,

Пьянея *звуком голоса*,

Похожего на твой.

"Вечер", с. 49

10

А на жизнь мою лучом нетленным  
Грусть легла, и *голос мой незвонок*.

"Четки", с. 59

*Слаб голос мой*, но воля не слабеет.

"Белая стая", с. 13

*Голос твой* и глух и безотраден.

"Вечер", с. 74

И *голос* молящего тих.

"Белая стая", с. 62

И *голос* музы еле слышный.

Там же, с. 44

*Мой голос* оборвался и затих.

"Anno Domini", с. 88

Разве жаль, что давно когда-то

*Навсегда мой голос* затих.

"Четки", с. 66

И звенит, звенит *мой голос* ломкий,

*Звонкий голос* не узнавших счастья.

"Вечер", с. 50

[...] Сандрильона,

Как *странен* голос твой.

"Четки", с. 17

Слышит он *голос мой*, смутившись...

*"У самого моря"*, с. 30

Сядет на ветку и станет петь,  
Чтобы тот, кто спокоен в своем доме,  
Раскрывши окно, сказал:  
*Голос знакомый, а слов не пойму.*

*"Четки"*, с. 45

*При звуке голоса* за приоткрытой дверью  
Ты будешь думать: вот она сама  
Пришла на помощь моему неверью.

*"Белая стая"*, с. 98

И о "голосе милом" героиня прежде всего упоминает, когда влечется (метафорически, конечно) с высоты потустороннего бытия "на место казни долгой и стыда":

И вижу дивный град и *слышу голос милый*.

*"Белая стая"*, с. 111

Клубок словесных ассоциаций, вокруг символа "песня" собравшийся, не обрывается здесь. Но прежде чем развить далее нити его, необходимо первый встретившийся узел развязать совершенно. В том мире, который создает Ахматова словом своим, есть одна особенность: в нем явления и вещи, когда они оживают, становятся в те же позы, которые излюблены самой героиней. Поэтому поют в поэзии Ахматовой не только лица<sup>11</sup>, но и весь мир явлений:

Бывало я с утра молчу  
О том, что *сон мне пел*.

*"Подорожник"*, с. 46

И *пела кровь*: блаженная, ликуй!

*Там же*, с. 41

А *струи вольные поют, поют*.

*"Белая стая"*, с. 40

А *ветры пели*, как сирены.

*Там же*, с. 49

<sup>11</sup> Оттого и друзья мои (в первоначальной редакции: "гости мой". – В.В.).

Как вечерние грустные *птицы*  
О *небывшей поют* любви.

*"Белая стая"*, с. 112

Все поверили, так и живут:  
Ждут свиданий, боятся разлуки  
И *любовные песни поют*.

*Там же*, с. 101

И поет, поет постылый  
Бубенец нижегородский  
Незатейливую песню  
О моем веселье горьком.

Там же, с. 70

А скорбных скрипок голоса  
Поют за стелющимся дымом.

“Четки”, с. 14

Дудочка поет [...]

“Вечер”, с. 83

И крапивы дремучей поют леса.

“Anno Domini”, с. 32

Долгую песню льстивая  
О славе поет судьба.

“Четки”, с. 53

То эмоциональное содержание, те “слова”, которые вкладываются в эти песни, несущиеся из мира объективированных в слове призраков сознания, легче всего открываются в описании “песни окарины”:

Это – только дудочка из глины:  
Не на что ей жаловаться так.  
Кто ей рассказал мои грехи,  
И зачем меня она прощает?

“Белая стая”, с. 16

Ср.:

А скорбных скрипок голоса  
Поют [...]  
“Благослови же небеса [...]”

“Четки”, с. 14

И пела кровь: “блаженная, ликуй!”

“Подорожник”, с. 46

И так как все явления (даже эмоции) поэтическому сознанию Ахматовой предстает в позе поющих, как бы реализуя в своих песнях внутреннюю речь героини, то – по естественному сцеплению символов – в стихах Ахматовой внедряются указания на голоса всевозможных певцов ее фантазии:

Голос ветра слаб.

“Четки”, с. 44

Пусть голоса органа снова грянут,  
Как первая весенняя гроза.

“Anno Domini”, с. 20

И голоса незримых прозвучат.

“Белая стая”, с. 21

Страшно мне от звонких воплей  
Голоса беды.

“Вечер”, с. 46

И голос радости могучей,  
Как ангелы, сойдут ко мне.

“*Anno Domini*”, с. 76

И кажется мне, что всегда и повсюду  
Услышу я сладостный голос ее.

“*Белая стая*”, с. 14

От этой позиции, которую заняла Ахматова, претворяя субъективное созерцание мира в значения поэтических символов, исследователь может направиться по двум путям в поисках “осенней, узкой, крутой” дороги ее Музы (“*Белая стая*”, с. 19). Во-первых, образы пения, как видения, подвергшиеся художественно-словесной объективации, – по законам развития поэтического слова – должны повлечь за собою сети ассоциативно сросшихся с ними слов, и определение принципов сплетений символов, тяготеющих, как к психическому центру, к представлению о поющем мире явлений, составляет одно из средств проникновения в языковое поэтическое сознание Ахматовой. Во-вторых, внутреннее созерцание природы как царства поющих существ естественно предполагает устремление к словесному воплощению других звуковых (акустических) отражений из жизни как своеобразного аккомпанемента интимных чувств героини, и раскрытие стилистических отличий, развивающихся на этой почве и касающихся как особенностей значения отдельных символов, так и организации целой системы приемов художественного мирооформления в слове, – является другой необходимой задачей лингвиста.

Целесообразнее углубиться сначала в изгибы первого пути. Здесь выступает прежде всего образ птицы, как наиболее тесно связанный с тем нимбом представлений, который окружает в сознании Ахматовой слова – “петь”, “песня”. Поэтому не только стихов у нее “*белая стая*”\*, но и в стихах ее – целый птичник.

Соответствующий ряд метафор окутывает раньше всего героиню:

В белом поле я тихую девушкой стала,  
Птичьим голосом кличу любовь.

“*Вечер*”, с. 53

Я только голосом лебединым  
Говорю с неправедной луной.

“*Anno Domini*”, с. 47

Ср.: Лебедью тебя я стану звать.

“*Белая стая*”, с. 106

В поэме “У самого моря” героиня, песней заманивающая царевича, птицей ему представляется.

Он застонал и невнятно крикнул:  
“*Ласточка, ласточка, как мне больно!*”  
Верно, птицей ему показалась.

“*У самого моря*”, с. 31

В других случаях метафорический образ птицы, как бы распадаясь на сомкнутые в нем два ряда представлений, дает материал для сравнений:

Так птица о прозрачное стекло  
 Всем телом бьется в зимнее ненастье,  
 И кровь пятнает белое крыло.

"Anno Domini", с. 62

Так глядят кошек или птиц,

"Четки", с. 14

И мука созерцания серебристой белой пряди – грозного знака любовного умирания – вызывает у Ахматовой сопоставление стареющей женщины с "безголосым соловьем", который

Весь нахолившись, смотри(т) – не дыши(т),  
 Если песня чужая звучит.

"Четки", с. 65

В соответствии с образом птицы, в которую героиня претворяется, как обозначение ее действий выступает глагол – "летать", и как признак, ее определяющий, прилагательная форма – "крылатый":

И я не могу взлететь,  
 А с детства была крылатой.

"Четки", с. 10

Так незаметно отлетать,  
 Почти не узнавать при встрече.

"Anno Domini", с. 14

В "Белой стае" связь всех этих символов делается непосредственно очевидной:

Так раненого журавля  
 Зовут другие: курлы, курлы!  
 Когда осенние поля  
 И рыхлы и теплы.  
 И я, больная, слышу зов,  
 Шум крыльев золотых [...]  
 "Пора лететь, пора лететь"  
 Над полем и рекой.  
 Ведь ты уже не можешь петь [...]

"Белая стая", с. 77

По-видимому, в ряду этих же представлений находится глагол – "приручить":

Я только вздрогнула! Этот  
 Может меня приручить.

"Четки", с. 9

А умею научить,  
 Как навеки приручить  
 Ту, что мельком полюбилась.

"Белая стая", с. 96<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Ср. в книге "Вечер":

А теперь я игрушечной стала,  
 Как мой розовый друг какаду.

с. 14

Понятно, что в птиц превращаются и те чувства, под влиянием которых вспыхивает в героине потребность песен. “Если я печален и пою, то не я пою, горе поет” – эта формула, установленная Потемней для народной поэзии<sup>13</sup>, царит и над творчеством Ахматовой.

И звенела и пела отравно  
Несказанная радость твоя.

“Четки”, с. 65

Ср.:

И голос радости могучей...

“Anno Domini”, с. 76

И звенела и пела отравно  
Несказанная радость твоя.

“Четки”, с. 65

И голос радости могучей...

с. 76

Припала я к земле сухой и душной,  
Как к милому, когда поет любовь.

“Четки”, с. 81

Так дикие песни, ликуя,  
Моя насылала любовь.

с. 27

Ср. символы “Звонкие вопли голоса беды” (“Вечер”, с. 46); “Голос памяти” (“Четки”, “Anno Domini”).

И эти чувства поющие птицами становятся. Из настроений, преследующих героиню, чаще всего повторяется тоска – симптом смертного томления. Она рождает протяжные и унылые песни:

И муза в дырявом платке  
Протяжно поет и уныло.  
В жестокой и юной тоске  
Ее чудотворная сила.

“Белая стая”, с. 58

Поэтому тоска претворяется в птицу, которую выстрелом из левого бока героини, как из клетки, выпускает один “милый” в “пустынную ночь”, для того чтобы смутить спокойствие другого “милого”.

Милый! не дрогнет твоя рука,  
И мне недолго терпеть.  
Вылетит птица – моя тоска,  
Сядет на ветку и станет петь.

“Четки”, с. 45

Так как у Ахматовой есть “песнь прощальной боли”, то – по необходимому сцеплению символов – “тайная боль разлуки”

Застонала белою чайкой.

“У самого моря”, с. 13

<sup>13</sup> Потемня А.А. О доле и связанных с нею представлениях // Потемня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Изд. 2. Харьков, 1914. Ср.: Из записок по русской грамматике. Харьков, 1899. Т. III. С. 29.



“Белая птица” без индивидуализации образа является и как символ сладостных воспоминаний о веселом прошлом, развитый в тонах реальной трагедии на тему о жестокой ревности любовника, пытавшегося *убить женскую привязанность к птице*<sup>14</sup>.

Сама любовь, покоряющая обманно, напевом простым, неискусным, облекается в метафорический образ голубка:

То целые дни голубком  
На белом окошке воркует.

“Вечер”, с. 13

А затем, когда сама поэтесса превратилась в “кликушу” бед и “гибели милым”, и образ любви потерпел соответствующие изменения, ассоциируясь с представлением о воронах – спутниках смерти (“Anno Domini”, с. 82):

Как вороны кружатся, чуя  
Горячую, свежую кровь,  
Так дикие песни, ликуя  
Моя насылала любовь.

“Anno Domini”, с. 27

В связи с этим происходит метаморфоза и милого в “черного ворона”, и тогда к нему несется мольба:

Но *когти, когти* неистовой  
Мне чахоточную грудь...

“Anno Domini”, с. 81

И сама смерть рисуется однажды птицей черной:

Черной смерти *мелькало крыло*.

“Anno Domini”, с. 7

В силу роковой неотвратимости, с которой предстоит сознанию Ахматовой образ птицы, сама песня ее птицей делается, ибо она “летит”:

Они *летят*, они еще *в дороге*,  
Слова освобожденья и любви,  
А я уже в предпесенной тревоге.

“Белая стая”, с. 20

И в обращении к “последней песне” это превращение уже совершается:

Еще недавно *ласточкой свободной*  
Свершала ты свой утренний полет.

“Подорожник”, с. 37

14

А чтобы она не запела о прежнем,  
Он белую птицу мою убил...  
И я закопала веселую птицу  
За круглым колодцем у старой ольхи.  
Ему обещала, что плакать не буду,  
Но каменным сделалось сердце мое.  
И кажется мне, что всегда и повсюду  
Услышу я сладостный голос ее.

“Белая стая”, с. 14

Ср. выражение “голос памяти”.

Надо ожидать, что по отношению к птице-героине любовнику суждена роль птицелова:

Сети уже разостлал птицелов  
На берегу реки.

“Белая стая”, с. 31.

Однако этот образ мимолетен, и едва ли следует с ним соединять традиционные формулы “любовных сетей”:

Слишком плотны любовные сети.

“Четки”, с. 28.

Они скорее рисуются поэтическому сознанию Ахматовой в очертаньях паутинных:

Плотная сеть паутины  
Упала, окутала ложе.

“Вечер”, с. 86

Между ягод сети-паутинки.

Там же, с. 74

Гораздо чаще друзья любимые, песней обольщающие, являются в образах птиц; иногда без конкретизации, но обычно – с точным указанием вида: то как “голубь сизый”, отказавшийся от воли на Благовещенье (“Белая стая”, с. 87), то как юный орел (“Anno Domini”, с. 59), то – в соответствии с “лебединым голосом” героини – как лебедь, который в “черного ворона” может измениться<sup>15</sup>.

Образ лебедя повторяется любовнее других – потому ли, что он неразрывно ассоциирован с “прудом лебединым” Царского Села (“уже кленовые листья на пруд слетают лебединый” – “Белая стая”, с. 50), потому ли, что его любит и народная поэзия, или потому, что он связан с символикой смерти.

Только ставши лебедем надменным,  
Изменился серый лебеденок.

“Четки”, с. 59

Принесли мы Смоленской Заступнице  
Александра, лебедя чистого.

“Anno Domini”, с. 25

15

Зачем притворяешься ты  
То ветром, то камнем, то птицей?

“Белая стая”, с. 14

Если птица полевая  
Взлетит с колючего снопа,  
Я знаю: это ты, убитый,  
Мне хочешь рассказать о том.

“Anno Domini”, с. 74

Ср.:

[...] друзья мои,  
Как вечерние грустные птицы,  
О небывшей поют любви.

“Белая стая”, с. 112.

О, вольные мои друзья,  
 О, лебеди мои!"  
 Настигнут смертною стрелой,  
 Один из вас упал,  
 И черным вороном другой,  
 Меня целуя, стал.

"Anno Domini", с. 79

В таких образах, связанных с кругом представлений из сферы птичьего царства, выступают герои любовных новелл Ахматовой. Как и следует ожидать, сопоставления из этого мира волнуют фантазию Ахматовой и при описке эпизодически мелькающих лиц (у художника "комната, похожая на клетку", и сам он "как чиж, свистал перед мольбертом" – "Anno Domini", с. 49), и при созерцании объективно предстоящих картин обстановки ("шхуны, как голубки, друг к другу нежно, нежно прижимаясь, о сером взморье до весны тоскуют" – "Anno Domini", с. 49), и при персонификации отвлеченных представлений (соблазн "кричит истомно раненой орлицей" – "Anno Domini", с. 44).

Эти наблюдения, устанавливающие одну линию в направлении словесных ассоциаций поэтического языкового сознания Ахматовой, могут при углубленном развитии осветить некоторые стороны в приемах художественного оформления переживаний явлений внешней природы как своеобразного "ландшафта души". Прежде всего естественным представляется – при словесном преобразовании любовной мистерии в симфонию – ожидание, что изображение пейзажа как фона, среди которого развертываются эпизоды любовных томлений, должно сопровождаться рисовкой *птиц*, их *пения* и *криков*, аккомпанирующих гамме настроений героини, и от этого получать характерный эмоциональный тон. Действительно, в той мере, в какой Ахматова изображает мир как поющий хор, репертуар которого определяется, так сказать, содержанием сменяющихся эмоций, оправдывается ее тяготение к закреплению в некоторых повторяющихся картинах образов птиц с их криками, вносящими разнообразные нюансы в характер апперцепируемых и словесно объективируемых отрывков ее поэтических видений.

Когда героиня "счастлива", то слышит:

О самом нежном, о всегда чудесном  
 Со мною Божьи птицы говорят.

"Белая стая", с. 54

Картина осеннего умирания, служащая фоном для обрисовки любовных разрывов, иногда же контрастно обостряющая радостное приятие мира у "любимой", иллюстрируется при крике журавлей.

И замирает острый крик  
 Отсталых журавлей.

Так раненого журавля  
 Зовут другие: курлы, курлы!  
 Когда осенние поля  
 И рыхлы и теплы.

“Белая стая”, с. 77<sup>16</sup>

Напротив, в душу, милым еще не покинутую, радостно приемлются крики журавлей на осенней земле:

Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,  
 И крики журавлей, и черные поля.

“Белая стая”, с. 18

Сходным же образом дополняет живописание природы “крик иволги в широких кленах” (“Четки”, с. 34); – всегда печальный (“Anno Domini”, с. 75, “Четки”, с. 34; ср. “Anno Domini”, с. 86), горечь разлуки навевающий, и “резкий крик вороны в небе черной” (“Вечер”, с. 35). Ср.: “Был голос как крик ястребинный, но странно на чей-то похожий” (“Вечер”, с. 86)<sup>17</sup>.

Но этот круг словесных ассоциаций не замыкается здесь – на царстве птиц. Расширяясь, он захватывает широкую область символов из сферы акустических представлений, в которых Ахматовой передается жизнь мира, ею сотворенного. Именно на этой почве уясняется та обостренная чуткость, с которой героиня стихотворений Ахматовой прислушивается не только к голосам песни (“милый голос, как песня, звучит”), но и ко всем вообще голосам природы: шорохам, шелестам, шепотам, шуршаниям.

В самом деле, настроенное внимание, улавливающее смутные звуки и в них находящее отголоски томительных дум, характерно для всех персонажей новелл Ахматовой, подражающих в своих позах героине<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> “О смерти Господа моля”, героиня созерцает в “тверской скудной земле”:

Журавль у ветхого колодца\*,  
 Над ним, как кипень, облака.

“Четки”, с. 44

Тоскуя о царевиче, она [...] “запомнила чутким слухом”,

Как журавли курлыкают в небе,  
 Как беспокойно трещат цикады,  
 Как о печали поет солдатка.

“У самого моря”, с. 19

<sup>17</sup> При таких приемах изображения без всякой фальши – поэтической, конечно, а не натуралистической, – “прорезывает тишь крик аиста, слетевшего на крышу” (“Четки”, с. 40), и Иванову-Разумнику совсем не стоило на это сердиться\*\* (См.: Иванов-Разумник Р.В. Творчество и критика. Пг., 1922).

<sup>18</sup>

Шорохам внимаю.

“Вечер”, с. 22

И Двойник “внимает шорохам зеленым”

Там же, с. 15

Звук шагов я издали ловлю.

“Четки”, с. 43

И не только звуки, чудящиеся в природе, фиксирует Ахматова, находя в них своеобразное отражение психической жизни героев своих, но, как бы со слухом, устремленные внутрь сознания, она ловит там, в глубине души, мелодии, созвучные чувствам. “Слышно”, “слышать” и им подобные термины слухового восприятия служат для передачи внутренних (сердечных) волнений.

А в груди моей уже не слышно  
Трепетания стрекоз.

“Четки”, с. 16

Томное сердце слышит  
Тайную весть о дальнем.

Там же, с. 19

Мне каждый миг – торжественная весть.

“Белая стая” с. 115

Я слышу: легкий трепетный смычок,  
Как от предсмертной боли, бьется.

“Вечер”, с. 71

Сердце [...]
 Ты совсем устало,  
Бьешься тише, глуше [...]

Там же, с. 23

Поэтому не приходится удивляться тому, что, изображая какое-нибудь явление, Ахматова определяет его, так сказать, с двух сторон, сначала бросая блики световые на отдельные части внешности, формы его, или же широкими мазками рисуя общие контуры его, а затем объективируя в слове сопутствующие акустические представления. Впрочем, иногда оба ряда – зрительный и слуховой – располагаются в обратном порядке. Но параллелизм их обычен в стиле Ахматовой:

При виде каждого случайного письма,  
При звуке голоса за приоткрытой дверью  
Ты будешь думать: вот она сама  
Пришла на помощь моему неверью.

“Белая стая”, с. 98

И кто-то во мраке дерев незримый  
Зашуршал опавшей листвою  
И крикнул: что сделал с тобой любимый,  
Что сделал любимый твой?

“Четки”, с. 21

Листьям последним шуршать!  
Мыслям последним томиться!

“Вечер”, с. 40

Между кленов шопот осенний  
Попросил: “со мною умри!”

“Вечер”, с. 25 и мн. др. под.

*Ни стоном, ни взглядом  
Окаянной души не коснусь.  
"Анно Домини", с. 19*

*Вижу, вижу лунный лук [...]  
Слышу, слышу ровный стук [...]  
"Белая стая", с. 72*

Особенно ярко этот стилистический прием выделяется при рисовке картин на широком фоне, например, несчастий, связанных с войной: зрительные образы стремительно восполняются слуховыми представлениями и от них получают эмоциональное освещение.

*Дымилось тело вспаханных равнин.  
Вдруг запестрела тихая дорога.  
Плач полетел, серебряно звеня.  
"Белая стая", с. 81*

И образы пожаров и засухи, объединившись с представлением о войне, являются в тех же формах, но с присоединением традиционных указаний на запах, горение сопровождающий:

*Можжевельника запах сладкий  
От горящих лесов летит.  
Над ребятами стонут солдатки.  
Вдовий плач по деревне звенит.  
Там же, с. 62<sup>19</sup>*

В эпитетах, определяющих характер этого мирового звучания, раскрываются эмоциональные ореолы соответствующего ряда символов и различаются очертания новых сфер образов, сюда притягиваемых. В "звонкие" голоса Ахматова вкладывает горестные эмоции. Эпитет "звонкий" ассоциирован в ее сознании с символами "палачей", "стонов", "воплей". В соответствии с этим и глагольная форма "звенеть" пронизана чувственным тоном скорбным.

*И звенит, звенит мой голос ломкий,  
Звонкий голос не узнавших счастья.  
"Вечер", с. 50*

*Страшно мне от звонких воплей  
Голоса беды  
Там же, с. 46*

*Как мне скрыть вас, стоны звонкие?  
Там же, с. 43*

<sup>19</sup> Ср.:

*Пахнет гарью. Четыре недели  
Торф сухой по болотам горит.  
Даже птицы сегодня не пели.  
Там же, с. 60*

*Звенела музыка в саду  
Таким невыразимым горем.  
"Четки", с. 13<sup>20</sup>*

Но любопытно, что символ "звон" – в противоречии со скорбями "звонками" – проникнут эмоциональным тоном "утешенья вещего" ("Anno Domini", с. 88). Объясняется это тем, что он вырвался из своей семантической сферы и, сопровождаясь в сознании Ахматовой представлением о "звучах важных" церковных колоколен\* ("Anno Domini", с. 96), ассоциировался с образом храма – как земного, так и особенно того, который воздвигла Ахматова на небе. Поэтому и слово "звон" в подвиге ее становится действенным и напряженным лишь тогда, когда религиозно-церковная символика покорила поэтессу<sup>21</sup>.

20

*Неужели же ты не измучен  
Смутной песней затравленных струн,  
Тех, что прежде, тугие, звенели,  
А теперь только стонут слегка.  
"Белая стая", с. 34*

*Господь немилостив к жнецам и садоводам:  
Звеня, косые падают дожди.  
Там же, с. 40  
Вдовый плач по деревне звенит.  
Там же, с. 62*

*Проплывают льдины, звеня,  
Небеса безнадежно бледны.  
"Anno Domini", с. 68*

К символам "звонкий" и "звенеть" естественно и для Ахматовой неотвязно влекутся представления о звучании серебра, объективируясь в эпитетах "серебряный" (лишь однажды сюда присоединилось определение – "медный": "Семь дней звучал то медный смех, то плач струился серебристый". – "Белая стая", с. 27).

*Плач полетел, серебряно звеня.  
"Белая стая", с. 81  
И снова голосом серебряным олень  
В зверинце говорит о северном сиянии.  
"Четки", с. 38*

*И мне казалось, что вершины леса  
Слегка шумят, или хрустит песок,  
Иль голосом серебряным волынка  
Вдали поет о вечере разлук.  
"Четки", с. 80*

21

Когда "грусть весны отравна", то сама "весна как трель серебряного смеха" ("Вечер", с. 71).

*В "Четках" – один пример:  
И санок маленьких такой неверный бег  
Под звоны древние далеких колоколен.  
с. 38  
В "Белой стае":  
Я не слыхала звонов тех,  
Что плавали в лазури чистой.  
с. 27  
Все обещало мне его...  
И ветер Пасхи многозвонный.  
с. 41*

Как голоса звонкие, звенящие сопутствуют картинам бед, так и крики “резкие, острые” – сопровождают изображение сцен печали:

И замирает *острый крик*  
Отсталых журавлей.

“Вечер”, с. 82

Сентябрьский вихрь, листья березы свежав,  
Кричит и мечется среди ветвей.

“Белая стая”, с. 59 и мн. др.

В контрасте с этими символами выступает излюбленное Ахматовой слово “тихий” (“Десять лет замираний и криков я вложила в *тихое* слово”)\*. В характеристике лиц оно близко по эмоциональному тону к эпитету “нежный” (и “кроткий”). По крайней мере часто соединяется с ним как спутником обычным:

Он тихий, он нежный, он мне покорный,  
Влюбленный в меня навсегда.

“Четки”, с. 22

Настоящую нежность не спутаешь  
Ни с чем, и она тиха.

Там же, с. 23<sup>22</sup>

В обрисовке явлений этот символ обвеивает их обычно кроткой меланхолией, реже – радостью томно-покойной или тревожно-нежной.

[...] Ветры *кротко стихли* [...] .  
Еле слышен *тихий* разговор [...] .  
Тополя *тревожно проищуришали*,  
*Нежные* их посетили сны .

“Вечер”, с. 37–38

Какие странные слова  
Принес мне *тихий день апреля*...

“Белая стая”, с. 27

Твой белый дом и *тихий* сад оставлю,  
Да будет жизнь пустынна и светла.

Там же, с. 10

Если звучания “тихие”, “еле слышные” в поэзии Ахматовой являются как бы аккомпанементом чувств светлых – радостных или покойно меланхолических, то, напротив, символы, мертвое беззвучие рисующие, ведут к кругу отражений высочайшей, напряженной муки. Такой именно эмоциональной окра-

Уже привыкшая к *высоким, чистым звонам*,  
Уже судимая не по земным законам

с. 111

<sup>22</sup> Ср. “Anno Domini”, с. 52, 38, 48 (“Белая стая”, с. 34, 65 и т.п.).



ской окутано слово “немой”. Оно характеризует состояние томительной безнадежности<sup>23</sup>:

А ты, мой дальний, неужели  
Стал бледен и печально-нем?

“Вечер”, с. 31

Дай мне выпить такой отравы,  
Чтобы сделалась я немой.

“Белая стая”, с. 15<sup>24</sup>

На этом фоне уясняется истинный смысл контрастного сочетания символов:

Кликуша без голоса билась,  
Воздух силясь губами поймать.

“Четки”, с. 52

Здесь столкновение двух слов, которые кажутся диаметрально противоположными по своему понятийному содержанию, основано на однородности сопутствующего им “чувственного тона”. Два крайних полюса сошлись, образовав некий логический разрыв, но зато создав необычайный по своей эмоциональной напряженности символ, слитый из контрастных представлений – “кликуши безголосой”. Ср. картину безголосого мира, в котором все умерло, кроме героини:

И мнится – голос человека  
Здесь никогда не прозвучит,  
Лишь ветер каменного века  
В ворота черные стучит.

“Белая стая”, с. 36

При этой эмоциональной остроте звуковых образов в мире поэтических видений Ахматовой понятно, что и завершающая трагедию героини церемония представляется ей как погребение не только тела, но и голоса – источника звучания:

А люди придут, зарюют  
Мое тело и голос мой.

“Четки”, с. 56

<sup>23</sup> Что символ “немой” в сознании Ахматовой заключает в себе лишь указание на крайнюю степень эмоционального угнетения, как бы освобождаясь от своего обыденно-понятийного содержания, видно из таких стихов, раскрывающих его значение:

[...] Неужели  
Стал бледен и печально-нем?  
Что слышу? Целых три недели  
Все шепчешь: “бедная, зачем?!”

“Вечер”, с. 31

<sup>24</sup>

Коснется ли огонь небесный  
Моих сомкнувшихся ресниц  
И немоты моей чудесной.

“Белая стая”, с. 23

Странно немеет тело.

“Вечер”, с. 39

Можно здесь прекратить развертывание сети словесных ассоциаций, к символу “песня” прикрепленной. Ведь и без того (надеюсь) ясно, как образ традиционный (стихи – песня, поэтесса – птица), оживая в сознании Ахматовой, влечет за собою многочисленную рать слов из сродной сферы представлений. Происходит своеобразная перегруппировка символов, которые получают новое эмоциональное и образное содержание в зависимости от своего функционального отношения к основному образу. В иных случаях в силу своей привычности они бессознательно начинают внедряться в соединения символов, ведущие к иным ролям ассоциаций. Всеми этими средствами осуществляется движение старых слов и словосочетаний по пути к обновлению их образного ореола и оживлению аффективной силы.

Сцепленные крепко в индивидуальном сознании, они образуют как бы наиболее легкий и подвижной фонд, к которому охотнее всего прибегает поэтесса в поисках орудий и форм для словесной объективации смутных видений и мелодий. Вследствие этого неизбежно создаются не только близкие вариации словесных формул, которыми фиксируются отрывки кружащихся видений и возбужденных ими эмоций, но и устанавливаются общие принципы поэтического оформления субъективного созерцания мира.

## 2

Образы поющих лиц и явлений в поэзии Ахматовой – при всей сложности апперципируемых ими символов – определяют лишь одну из основных общих форм жизни сотворенного словом поэтессы мира. Ведь *виды песен могут быть различны*. И в самом деле, общее представление о песне как субстанциальной основе души героини в творчестве Ахматовой постепенно расчлняется. Из синкретического облика песни выступают, как наиболее характерные, два ее разряда: песни-частушки и песни-молитвы.

Уже первое стихотворение книги “Вечер”, описывающее превращения и проявления любви, указывало на отражения ее в молитве:

Умеет так сладко рыдать  
В молитве тоскующей скрипки.

с. 13

И в “Белой стае” влюбленная героиня писала милому:

За стихом ты ловишь стих,  
Молитвы губ моих надменных.

с. 22

Но это превращение “песни” в “молитву” совершается не сразу. В “Четках” символ – “молиться” в применении к “героине” – редок и стоит вне круга излюбленных форм любовной символики<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Вот все случаи его употребления:

Я научилась просто, мудро жить,  
Смотреть на небо и молиться Богу.  
“Четки”, с. 40

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,  
О смерти Господа моля.

Там же, с. 44

И однажды только героиня обращается с просьбой о молитве к другому, “свет узревшему в шалаше”:

*Помолись о нищей, о потерянной,  
О моей живой душе.*

*с. 49*

И самая форма молитвы была чужда поэзии Ахматовой: среди стихотворений “Четок” лишь одно обращено непосредственно к Богу – с покаянным воззванием:

*Господи! я нерадивая,  
Твоя скупая раба.*

*с. 53*

Вполне понятно, что и религиозно-книжная стихия тонкими, скупыми струями мелькает в стиле “Вечера” и “Четок”. Можно сказать, что она вовсе не характерна для символики Ахматовой за этот период. Лик Бога вступает в сознание поэтессы лишь в связи с представлением о “подарках”: золотое кольцо – Божий подарок (“Вечер”, с. 58):

*[...] воздух был совсем не наш,  
А как подарок божий – так чудесен,  
“Четки”, с. 29*

– и в горькие минуты любовного одиночества (“Четки”, с. 40, 44, 50), объясняемые, как наказание Божие.

*Отчего же Бог меня наказывал  
Каждый день и каждый час?*

Одиноко, словно чахоточные сироты, стоит группа бледных церковных образов: “синяя купель для тех, кто нищ и болен” (“Четки”, с. 38), некий молитвенник о “нищей, потерянной душе, свет узревший в шалаше” (там же, с. 49) и ангел, который “указывал ей свет, невидимый для глаз” (там же, с. 50).

Исключительны и сравнения из сферы религиозно-церковных представлений:

*Как вестника небесного, молила  
Я девушку печальную тогда.*

*“Четки”, с. 80*

*Пришедший из южного края  
Черноглазый, горбатый старик,  
Словно к двери небесного рая,  
К потемневшей ступеньке приник.*

*Там же, с. 52*

*Молчит, а ликует, как царь Давид.*

*Там же, с. 60*

*Я у Бога вымолю прощенье  
И тебе, и всем, кого ты любишь.*

*Там же, с. 55*

Любопытно, что облик “царя Давида” в “Белой стае” совсем изменился:

Во мне печаль, которой царь Давид  
По-царски одарил тысячелетья.

“Белая стая”, с. 57

Лишь представление об *аде* нередко проносится в фантазии поэтессы, потому что она “и грешная и праздная” (“Вечер”, с. 77), а “сказал монах, укоряя: не для вас, не для грешных, рай” (там же, с. 80).

“Проклятым адом” чудится ей жизнь, когда кажется, что “все потеряно” (там же, с. 49). Образ ада является как угроза сопернице, рождаясь в связи с представлением “смертного часа”:

Не смертного ль часа жду?  
А та, что теперь танцует,  
Непременно будет в аду.

“Четки”, с. 15

Но чаще ад с горькой иронией вспоминается в часы предразлучного разговора, как место будущей встречи с разлюбившим:

Мы прощались, как во сне.  
Я сказала: “Жду”.  
Он, смеясь, ответил мне:  
“Встретимся в аду”.

“Вечер”, с. 83

Я спросила: “Чего ты хочешь?”  
Он сказал: “Быть с тобой в аду”,  
Я смеялась: “Ах, напророчишь  
Нам обоим, пожалуй, беду”.

“Четки”, с. 75

Сопутствующие слову “ад” образы раскрываются в таких стихах, где опять-таки стимулом к возникновению всего этого ряда представлений было “смертное томление”:

Умирая, томлюсь о бессмертьи.  
Низко облако пыльной мглы.  
Пусть хоть голые красные черти,  
Пусть хоть чан зловонной смолы.

“Четки”, с. 56

Это бледность отражений библейской символики в поэзии “Вечера” и “Четок” объясняется отношением героини их к “ветхим книгам”:

Приползайте ко мне, лукавьте,  
Угрозы из ветхих книг.  
Только память вы мне оставьте,  
Только память в последний миг.

Там же

Даже в описании “Исповеди” она опрокидывает проносящиеся образы церковного обряда вопросом: «Не *тот* ли голос: “Дева! встань...”», превращая

этим способом все стихотворение в метафорическую картину своего воскрешения простившим ей грехи возлюбленным<sup>26</sup>.

Но в “Белой стае” стиль в этом отношении резко меняется: в него широкою волной вливается церковно-библейская символика.

“Ветхие книги” становятся источником вдохновения: из них почерпаются символы, которые выдвигаются как один из основных факторов художественной организации:

Читаю посланья Апостолов я,  
Слова псалмопевца читаю [...]  
А в Библии красный кленовый лист  
Заложен на Песни Песней.

*“Белая стая”, с. 33*

Героиня этой книги стихов вместе с другими

Начал[а] песни слагать  
О великой щедрости Божьей.

*“Белая стая”, с. 9*

Бога благодарить и молитвенно к Нему обращаться.

Стихотворения нередко переходят в молитву.

И жниц ликующую рать  
*Благослови, о Боже!*  
А чтоб тебя благодарить  
Я смела совершенней,  
Позволь мне миру подарить  
То, что любви нетленней.

*Там же, с. 12*

Для того ль я, *Господи*, пела,  
Для того ль причастилась любви?

Я так молилась: “Утоли  
Глухую жажду песнопенья!” [...]  
Так я, *Господь*, простерта ниц [...]

*Там же, с. 23*

“Дай мне горькие годы недуга,  
Задыханья, бессоницу, жар” [...]  
Так молюсь за *Твоей литургией*<sup>27</sup>.

*Там же, с. 67*

<sup>26</sup> Н.В. Недоброво в статье своей “Анна Ахматова” (Русская мысль. 1915. № 7. С. 65), комментируя это стихотворение, спрашивал: “Не дочь ли Иаира?”. Но ведь весь смысл не в вопросе: *кто воскресает?* а в том: *кто воскрешает?*”

<sup>27</sup> Ср. “Anno Domini”, с. 45:

Для детей, для бродяг, для влюбленных  
Вырастают цветы на полях,  
А мои – для святой Софии  
В тот единственный, светлый день  
Когда *возгласы литургии*  
Возлетят под дивную сень.

“Молитва”, “молить”, “молиться” теперь делаются любимыми словами героини, соперничая с “песнями”<sup>28</sup>.

На этой основе создается эпитет “богомольный”:

Мой румянец жаркий и недужный  
Стерла *богомольная* печаль.  
“*Anno Domini*”, с. 60

О вечер *богомольный!*  
Там же, с. 88

Сама жизнь рисуется поэтессе теперь как молитва:

Юность была как *молитва воскресная*.  
“*Белая стая*”, с. 17

“Таинственные темные селенья”, откуда приплыла к ней “капелька нового-родской крови”, созерцает она как

*Хранилища молитвы и труда*.  
“*Белая стая*”, с. 80

С осложнением “песен” “молитвами” естественно должны измениться и приемы художественного оформления созерцания природы, в которой все ста-

И сказала: “Господи Боже!  
Прими раба твоего”.  
Там же, с. 75

Боже, мир моей душе верни.  
Там же, с. 13

Ты, росой скрепляющий травы,  
Вестью душу мою оживи.  
Там же, с. 78

28

Для чего же каждый вечер  
Мне *молиться* за тебя?  
“*Anno Domini*”, с. 72

Я за нашу веселую дружбу  
*Всех святителей нынче молю*.  
Там же, с. 10

Как за тебя мне *Господа молить?*  
Там же, с. 63

Снова мне в прохладной горнице  
*Богородицу молить*.  
“*Белая стая*”, с. 114

Во время *молитвы*  
Попросил ты тебя помянуть.  
Там же, с. 97

Вечером в печальный час  
В *молитве* помяну.  
“*Anno Domini*”, с. 78

Подумай, ты можешь *теперь молиться*  
Заступнику своему.  
Там же, с. 65

новится “божьим”, “господним”. Ведь весь мир явлений, как “обстановка”, фон действий героини, тогда преобразуется в “храм”, “церковь”, среди которой происходят моления “простертой ниц” молитвенницы среди ее “пути жертвенного и славного” (“Белая стая”, с. 35).

Как дым от жертвы, что не мог  
Взлететь к престолу Сил и Славы,  
А только стелется у ног,  
Молитвенно целуя травы –  
Так я, Господь, простерта ниц.

*Там же, с. 23<sup>29</sup>*

Петербург – “строгий, спокойный, туманный” – делается “солею молений” ее (*там же*, с. 28). И все в мире – ступени храма.

Озеро глубокое синело –  
Крестителя нерукотворный храм.

*Там же, с. 115*

А над этим храмом “небо, как Богородицын плащ, синее” (“У самого моря”, с. 29).

Как в Влахернском храме\*,

Богородица белый расстелет  
Над скорбями великими плат.

*“Белая стая”, с. 61*

И даже во сне героиня видит себя в храме:

Только б сон приснился пламенный,  
Как войду в нагорный храм:  
Пятиглавый, белый, каменный,  
По запомненным тропам.

*Там же, с. 114*

На эволюции этого образа нагорного храма в стиле Ахматовой, быть может, легче всего показать, как в ее поэтическое сознание вступили новые символы и связанные с ними новые круги представлений, апперцепируясь уже сформировавшимися рядами слов и видоизменяя их привычные сочетания.

Описывая состояние “высокого и огненного счастья, когда душа свободна” (“Белая стая”, с. 24), Ахматова отражает тот ореол стремлений, которым символизируется в ее сознании переживание *свободы*, – взлет на горы:

Высоко небо, горный ветер веет...  
Освобожденье близко [...]

*“Белая стая”, с. 13<sup>30</sup>*

<sup>29</sup> Ср.: Сколько поклонов в церквах положено  
За того, кто меня любил.

*Там же, с. 17*

<sup>30</sup> Ср.: Дыши последней свободой [...]

Высоко небо взлетело.  
Легки очертанья вещей.

*Там же, с. 35*

И я не верить не могла,  
 Что будет дружен он со мною,  
 Когда по горным склонам шла  
 Горячей каменной тропею.

*Там же, с. 41*

И вот теперь среди этих гор воздвигается фантазией поэтессы храм “пятиглавый, белый, каменный”, в котором она идет тропами, запомненными при прошлых видениях.

И “милый” находит ее теперь в храме:

Стал у церкви темной и высокой  
 На гранит блестящих ступеней  
 И молил о наступлении срока  
 Встречи с первой радостью своей.  
 А над смуглым золотом престола  
 Разгорался Божий сад лучей:  
 Здесь она, здесь свет веселый  
 Серых звезд – ее очей.

*“Белая стая”, с. 93,  
 ср.: там же, с. 64*

И этот образ сада-рая чаще всего теперь преследует фантазию поэтессы. Она забыла укору монаха – “не для вас, не для грешных рай”, забыла слова свои:

Ни розою, ни былинкою  
 Не буду в садах Отца.

*“Четки”, с. 93*

В раю теперь она переживает радость любви:

И ты подругу помнишь дорогую  
 В тобою созданном для глаз ее раю.

*“Белая стая”, с. 10*

Вновь подарен мне дремотой  
 Наш последний звездный рай.

*Там же, с. 51*

Туда она вновь зовет “милого”:

Приходи взглянуть на рай, где вместе  
 Блаженны и невинны были мы.

*“Anno Domini”, с. 75*

И в него спасается от страданий любви:

Я вошла вчера в зеленый рай,  
 Где покой для тела и души  
 Под шатром тенистых тополей.

*“Белая стая”, с. 105<sup>31</sup>*

<sup>31</sup> Ср.: А я иду владеть чудесным садом,

Где шелест трав и восклицанья муз.

*“Anno Domini”, с. 25*

Вдохнувши, я прости сказала миру,  
 Но душно там, – и я пробралась в сад  
 Взглянуть на звезды и потрогать ляру.

*Там же, с. 90*



“Ангельским садом” героиня клянется (“Anno Domini”, с. 19).  
В рай теперь она надеется встретиться с “милым” после разлуки:

*На пороге белом рая  
Оглянувшись, крикнул: “жду”  
“Anno Domini”, с. 42*

Туда же она помещает своего “сыночка” – на воспитание:

*В белый рай отворилась калитка,  
Магдалина сыночка взяла.  
“Белая стая”, с. 88*

*Для нее белым солнцем рая  
В лесу осветится тропа.  
“Anno Domini”, с. 74*

С адом героиня Ахматовой потеряла все связи.

Лишь однажды, рисуя свое состояние, когда “он”, который ей “*молиться запретил давно*”, стал запрещать “*петь и улыбаться*”, она вспомнила об аде – в контрастном сопоставлении земли и небес, ада и рая.

*Так, земле и небесам чужая,  
Я живу и больше не пою,  
Словно ты у ада и у рая  
Отнял душу вольную мою.  
“Anno Domini”, с. 68*

С исчезновением из поэтического сознания Ахматовой образа ада представление о “смертном часе” стало ассоциироваться с “последним судом” как преддверием рая:

*Черных ангелов крылья остры,  
Скоро будет последний суд,  
И малиновые костры,  
Словно розы, в снегу цветут.  
“Белая стая”, с. 32*

Здесь любопытно сочетание символа “последний суд” при посредстве образа ангелов с символическими аксессуарами вообще перехода в новую жизнь. “Розы” и “ангелы” – характеризуют обстановку освобождения от земли (“Белая стая”, с. 23; ср.: с. 21), которым может служить, конечно, и смерть,

*Венцом червонным заплетутся розы,  
И голоса незримых прозвучат.  
“Белая стая”, с. 21*

И если предполагаются какие-нибудь изменения в характере этого освобождения, тогда отмечается отсутствие “роз” и “ангельских садов”:

*Не будет ни страшно, ни больно...  
Ни роз, ни архангельских сил.*

В ранний период творчества Ахматовой эту функцию выполняли одни розы:

Целый букет принесут  
Роз из оранжереи.

*“Вечер”, с. 40<sup>32</sup>*

Сочетавшись, таким образом, с символами, ассоциированными с представлением о смерти, образ “последнего суда” неизбежно вплетается и в другую серию картин из сферы любовной символики, к смертным сценам ведущей. С начальных стихов сознание Ахматовой тревожит одно виденье, образом “любови-преступницы”, “отравительницы”<sup>33</sup> порожденное, – видение героиней себя в могиле “под камнем надгробным” отходящую к “последнему сну”<sup>33</sup>. И, развертываясь в рамках одной семантической сферы, мелькают картины то отхода героини к могильному сну – в муках ли одиночества:

*Родные мои не пришли [...]  
Видишь, ветер, мой труп холодный,  
И некому руки сложить [...]  
И чтоб мне легко одинокой  
Отойти к последнему сну,  
Прошуми высокой осокой [...]*

*“Вечер”, с. 51*

– среди ли людей, которые “постель ей стелят эту с рыданьем и мольбой” (“Anno Domini”, с. 22), то самого сна могильного:

*Буду тихо на погосте  
Под доской дубовой спать.*

*“Белая стая”, с. 78*

Но теперь эта могила становится “таинственной”, и там она “день и ночь, склонясь, в жары и холода”,

*Должна [...] ожидать последнего суда.*

*“Белая стая”, с. 111*

При этой общей устремленности к религиозной символике и обусловленном ею тяготении к образу рая понятно, что в поэзии Ахматовой должны явиться рой *ангелов*, как естественное дополнение к кругу символов, рисующих предсмертных и посмертных спутников героини. Они теперь дают ей легкий материал для сравнений:

*Так ангел смерти ждет у рокового ложа.*

*“Белая стая”, с. 18*

*[...]  
И голос радости могучей,  
Как ангелы, сойдут ко мне.*

*“Anno Domini”, с. 76*

<sup>32</sup> Здесь, по-видимому, имеется в виду обстановка смерти: “свечи в гостиной зажгут, днем их мерцанье нежнее”. На это же намекают упоминания о “последних мыслях” и прошение грехов “красным губам”.

<sup>33</sup> Об этом подробнее в главе 3.

Ангелы принимают непосредственное участие во всех эпизодах любовной жизни героини, не сводя с нее глаз:

*Божий ангел, зимним утром  
Тайно обручивший нас,  
С нашей жизни беспечальной  
Глаз не сводит потемневших.*

*“Белая стая”, с. 43*

В образе ангела теперь ей рисуется “милый”, причем эта метаморфоза мотивируется христианским поведением героини:

*За то, что всем я все простила,  
Ты будешь ангелом моим.*

*“Белая стая”, с. 103*

Мелькавший уже раньше в сознании поэтессы образ “синей купели для тех, кто нищ и болен” – помогает ей точнее определить ангела, с которым сближается в ее фантазии лик возлюбленного, – это тот ангел, который был при купели Силоамской\*:

*Словно ангел, возмутивший воду,  
Ты взглянул в мое лицо,  
Возвратил и силу, и свободу,  
А на память чуда взял кольцо.*

*“Anno Domini”, с. 60*

Картины войны, войдя в поэтическое сознание Ахматовой и определив ряд новых образов и метафор, увеличили количество ангелов тенями убитых:

*И ты ушел. Не за победой,  
За смертью. Ночи глубоки.  
О, ангел мой, не знай, не ведай  
Моей теперешней тоски.*

*“Anno Domini”, с. 73*

И “убитому” приписываются все атрибуты ангела, сквозь прозрачное небо взирающего на “милую”.

*Когда прозрачно небо, видит,  
Крыльями звеня,  
Как делюсь я коркой хлеба  
С тем, кто просит у меня.*

*“Anno Domini”, с. 42*

Или зачисляется он в ряды ангельской рати, становясь “Божьего воинства новым воином” и ангелом-хранителем “любимой”:

*Подумай, ты можешь теперь молиться  
Заступнику своему.*

*“Белая стая”, с. 65*

Ангельские венцы раздает Ахматова не только “милым”, но и “братьям”:

*Брат поник в кровавых ранах,  
Принявши ангельский венец.*

*“Anno Domini”, с. 11*

Ср.:

Передо мною на колени  
Ты стал, как будто ждал венца,  
И смертные коснулись тени  
Спокойно-юного лица.

Там же, с. 73

И все чины ангельские витают в воображении Ахматовой, определяя подбор метафор и сравнений, направленных на обрисовку как качеств и действий “милого”, так и внешнего мира явлений, как фона, на котором осуществляется любовная мистерия.

И слаще хвалы серафима  
Мне губ твоих милая лесть.

“Anno Domini”, с. 94

Петербург – место любовной мистерии – созерцается как “торжественная брачная постель, над которой держали венки молодые серафимы” (“Белая стая”, с. 28).

Даже август желтый, вызывая представление о “желтом пламени, пробившемся сквозь дым”, – при его посредстве несет фантазию Ахматовой к огненно-му лику серафима:

Тот август поднялся над нами,  
Как огненный серафим.

“Anno Domini”, с. 34

Конечно, и эта цепь представлений своеобразно наслаивается на прежде сложившиеся пласты символов, уже получивших устойчивые формы в процессе словесно-художественной объективации. Иллюстрацией может служить такой пример.

В поэтическом сознании Ахматовой метафизические сущности и вообще отвлеченные понятия обычно овеществляются. Этот способ созерцания, быть может, вызван тяготением к конкретизации в подстановке собственного значения слов в таких формах словосочетаний, которые в разговорном языке потеряли раздельность слитых в них элементов и ощущаются как один символ<sup>34</sup>.

И вот душа сначала нередко рисовалась ей в форме вещей различных – то напитка горького:

Как соломинкой, пьешь мою душу.  
Знаю, вкус ее горек и хмелен

“Вечер”, с. 27

Ср.:

В сердце темный душный хмель

Там же, с. 43

<sup>34</sup> Напр., войти в дружбу. Ср. у Ахматовой:

И в тайную дружбу с высоким,  
Как юный орел, темноглазым,  
Я, словно в цветник предосенний,  
Походкою легкой вошла.

“Anno Domini”, с. 59

– то дыма легкого:

Не надо мне души покорной,  
Пусть станет дымом, легок дым

*Там же, с. 30*

– но всего неотвратимей – *ноши* драгоценной:

Как мне душу скудную  
Богатой тебе принести.

*“Четки”, с. 53*

И как волны приносят на сушу  
То, что сами на смерть обрекли,  
Принесу покаянную душу  
И цветы из русской земли.

*“Anno Domini”, с. 46*

Представление о душе как о *вещи*, в дар *приносимой*, сцепляется с тем рядом символов, к которому в сознании Ахматовой неотразимо влекутся представления о психических явлениях, это – символы из круга домашнего хозяйского обихода, рисующие бережное хранение вещей\*.

И брат мне сказал: настали  
Для меня великие дни.  
Теперь ты наши печали  
И радость одна храни.  
Как будто ключи оставил  
Хозяйке усадьбы своей.

*“Anno Domini”, с. 35<sup>35</sup>*

В эту сферу притягивается и слово “душа” (которое ведь может выступать и как синоним сердца):

Только душу мне оставил  
И сказал: “побереги”.

*“Белая стая”, с. 99*

Но теперь в сознании поэтессы, заполненном библейской символикой и в ней ищущей красок для рисовки всех явлений, на этот фон ложится круг представлений об ангелах-хранителях:

---

<sup>35</sup> Ср.: Затем и в беспмятстве смуты

*Я сердце свое берегу.*

*“Anno Domini”, с. 41*

*Все слова твои берегу.*

*“Белая стая”, с. 74*

Одно меня тревожит...  
 Ведь ко мне *Архангел Божий*  
 За душой его *придет*:  
 Как тогда ее я спрячу  
 Как от Бога утаю?<sup>36</sup> \*

*"Белая стая", с. 99*

Таким образом, христианская религиозно-книжная символика, внедрившись в языковое сознание Ахматовой, видоизменила существенно прежние формы ее стиля, но не затушевала их совсем, органически слившись с излюбленными образами прошлого. Однако эта новая сфера представлений, апперципируя иные ряды образов и слов, преобразуя ранее господствовавшие приемы созерцания мира в новых метафорах, прежним символам придает новый тон, так как меняется их роль в общей концепции художественного мирооформления. Под давлением стихийно расширяющейся сферы церковно-библейских символов суживается употребление образов, которые некогда неотвязно волновали. И, наоборот, как бы случайно всплывшие, единичные метафоры, теперь получая твердое обоснование в изменившемся окружении, начинают беспокойно бродить, выступая как один из существенных элементов преобразования бывшей прежде системы стилистических соотношений.

Эти сдвиги можно наблюдать при анализе такого длинного ряда символов, который тянется с первых стихотворений Ахматовой. Она нередко созерцала героев своих как *путников* вольных с котомками *дорожными* ("Четки", с. 57), в которые они складывают любовные письма.

Сюда относятся наблюдения:

Много счастья уготовано  
 Тем, кто *волен на пути*.  
*"Вечер", с. 44*

Столько печали в *пути*.  
*"Четки", с. 53*

Этот *путь пересекает тревога* (там же, с. 39).

О "пути своем", о "дорогах" постоянно вспоминает героиня стихов Ахматовой:

Пусть *страшен путь мой*, пусть опасен,  
 Еще страшнее *путь тоски*.  
*"Четки", с. 71*

Сколько *дорог пустынных* исхожено  
 С тем, кто мне не был мил.  
*"Белая стая", с. 17*

<sup>36</sup> Это, конечно, занятие, не вполне подходящее для "влюбленной монахини". И Чуковский напрасно утруждал себя вопросом: "Уж не постриглась ли Ахматова в монахини"\*\*\*. Про свою героиню Ахматова сама ответила ему:

Таких в *монастыри* ссылали  
 И на *кострах* высоких жгли.  
*"Парфенон". Сб. 1. СПб., 1922, с. 26*

“Совенка замученного [своего]” она спрашивает:

Зачем ты принял обеты  
Страдальческого пути?

“Четки”, с. 37

Иногда “милый” идет и ищет ее на этом пути:

Долго шел через поля и села,  
Шел и спрашивал людей:  
Где она, где свет веселый  
Серых звезд – ее очей?

“Белая стая”, с. 82

Наяву – и во сне:

Ты шел, не зная пути,  
И думал: скорей, скорей,  
О только б ее найти,  
Не проснусь я до встречи с ней!

Там же, с. 68<sup>37</sup>

И этот образ пути, удлиняясь бесконечно, ведет к представлению об остановках в *гостях*:

В то время я *гостила* на земле,

“Четки”, с. 79

Я *гощу* у смерти белой  
По дороге в тьму.

“Белая стая”, с. 42

Давно мне *пора* в дорогу,  
Я только тебя поджидал.

“Белая стая”, с. 74

Путь этот бывает “вечерним”. Тогда он ассоциируется с представлением о разлуке. Ведь есть “песенка о *вечере разлук*” у Ахматовой. Поэтому в ее поэзии разлука всегда рисуется на фоне *пейзажа вечернего*.

Вечерний и наклонный  
Передо мною путь.

“Белая стая”, с. 37

Символизируя душевный подъем, “высокое счастье”, путь этот поднимается на горы (“Белая стая”, с. 41, 13, 114).

И с этим же образом пути связано представление о “костре лесном”. К нему идет героиня “по *трудной дороге*, чтобы здесь озаренной стать” (“Четки”, с. 67).

<sup>37</sup> В других случаях героиня или герой блуждают в поисках дома встречи своей. Это бывает тогда, когда из памяти, которая, по-видимому, рисуется Ахматовой в образе шкатулки для хранения вещей (“Из памяти, как *груз отныне лишней*, исчезли тени песен и страстей” – “Белая стая”, с. 81; “Как белый камень в глубине колодца, лежит во мне одно воспоминанье” (там же, с. 109), “*вынута* навсегда дорога туда” (там же, с. 91); ср. с. 98: Из памяти твоей я *выну* этот день, чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный, где видел я [...] домик деревянный”).

Ср. символ “путь осиянный” (“Белая стая”, с. 28)

Я пришла тебя сменить, сестра,  
У лесного, у высокого костра.

*Там же, с. 67*

Об этом же костре восклицает она:

О, есть костер, которого не смеет  
Коснуться ни забвение, ни страх!

*“Четки”, с. 25*

В образе “костра” соединились два семантических ряда: один – от символа “путь” идущий, и другой – направляющий к метафорам любви: “*постылый огонь*”, “*пламя*”. Поэтому-то образ костра мелькает при “кротких ответах на требовательное люблю”:

Лежал закат *костром багровым.*

*“Белая стая”, с. 22*

Но тот же костер сплит. И когда от него

[...] Одна *ушла*, уступая,  
Уступая место другой,  
То наверно *брела, как слепая,*  
Незнакомою *узкой тропой.*

*“Четки”, с. 67*

Ср.:

И печальная Муза моя,  
Как *слепую*, водила меня.

*“Белая стая”, с. 28*

И на этом же пути с ранних стихов Ахматовой является то “глубокая вода в мельничном пруду” (“Вечер”, с. 84), то вода, замирающая “под бесцветным ледком” (“Четки”, с. 27), то грязная вода, стынущая под душным сводом моста (там же, с. 30). (Ср.: “Белая стая”, с. 32).

И сюда влечет героиню:

Ни тропинки, ни дорожки,  
Только проруби темны,  
*Ива*, дерево русалок,  
*Не мешай мне на пути.*

*“Четки”, с. 72*

Такие группы символов собираются вокруг образа пути в поэзии Ахматовой в период “Вечера” и “Четок”. Они не вытесняются приливом новых символов в “Белой стае”, но подвергаются существенной реорганизации. Как центральный образ теперь выступает тот, который в ранних стихах лишь мелькнул мимоходом. Это – видение героини, как нищенки с пустой котомкой, бредущей с другом старым “смешным, незрячим и убогим”.



Он всю жизнь свою шагами мерил  
 Длинные и скучные дороги.  
 И звенит, звенит мой голос ломкий,  
 Звонкий голос не узнавших счастья:  
 “Ах, пусты дорожные котомки,  
 А завтра голод и ненастье!”.

“Вечер”, с. 50

Это превращение мотивируется так:

Не страшно мне опустошенья  
 Твоей замученной души.  
 Так много нищих. Будь же нищей [...]

“Заветы”, 1913, № 5, с. 5

Метафорическое содержание образа нищенки – “странницы” – обнаруживает свою связь с другим композиционным планом, где, однако, даны в словесном узоре общие символические элементы:

Помолись о нищей, о потерянной,  
 О моей живой душе,  
 Ты, в своих путях всегда уверенный

“Четки”, с. 49

Любопытно, что уже в этой художественной концепции намечается как бы перевод представлений, сочетавшихся со словом “нищий”, в сферу религиозной символики. На это указывают и другие сцепления символов:

Синяя купель для тех, кто нищ и болен.

Там же, с. 38

Как же мне душу скудную  
 Богатой тебе принести?

Там же, с. 53

И вот под влиянием возобладавшей в “Белой стае” тенденции к сближению еще не изжитых образов прошлого с традиционной церковно-христианской символикой, образ нищенки-“странницы” (“Anno Domini”, с. 52), путь которой стал “жертвенным” (“Белая стая”, с. 35), в религиозном аспекте приобретает великую силу эмоционального притяжения, выступив на передний план поэтического сознания и требуя преобразования всей символики, с словом “путь” связанной. “Костер лесной” исчез. “Лесная и пологая дорога” (“Белая стая”, с. 54) ведет теперь к келье прозорливца “седенького, светлого и кроткого”, который промолвил страннице:

[...] Христова невеста!  
 Не завидуй удаче счастливиц.  
 Там тебе уготовано место<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Ср. раньше:

Много счастья уготовано тем,  
 Кто волен на пути.

“Вечер”, с. 44

Позабудь о родительском доме,  
Уподобься небесному крину.  
Будешь, хвора, спать на соломе  
И блаженную примешь кончину.

“Белая стая”, с. 76

Но, конечно, символ “Христова невеста” не обозначает отказа от любовных томлений, а предрешает лишь их неудачный исход.

Так нищенка – “в лохмотьях сиротства” (“Anno Domini”, с. 10) является в разных положениях в серии картин любовной лирики:

Зачем же к нищей грешнице стучишься?

“Белая стая”, с. 79

Завещал мне, умирая,  
Благость и нищету.  
И когда прозрачно небо,  
Видит, крыльями звеня,  
Как делюсь я коркой хлеба  
С тем, кто просит у меня.

“Anno Domini”, с. 45

Пока не свалюсь под забором,  
И ветер меня не добьет,  
Мечта о спасении скором  
Меня, как проклятие, жжет.

Там же, с. 40

Для чего же...  
Черной нищенкой скитаюсь  
По столице иноземной.

Там же, с. 72

И этот образ нищеты настолько овладел сознанием Ахматовой, что вместе с героиней и муза ее и песня становятся нищенками:

А ныне станешь нищенкой голодной,  
Не достучишься у чужих ворот.

“Anno Domini”, с. 83

И муза в дырявом платке  
Протяжно поет и уныло.

“Белая стая”, с. 58

И все в мире принимает нищенский облик – в соответствии, впрочем, с реальными метаморфозами:

Все расхищено, предано, продано [...]  
Все голодной тоскою изглодано.

“Anno Domini”, с. 7

Думали: нищие мы, нету у нас ничего.

“Белая стая”, с. 9

Липы нищенски обнажены.

“Anno Domini”, с. 31

И теперь на том пути, по которому печальная “муза в дырявом платке” водит “слепую” поэтессу (“Белая стая”, с. 28), им встречаются убогие “люди Божии” с иконописными ликами и церковно-книжной речью:

Приходил одноногий прохожий  
И один на дворе говорил:  
Сроки страшные близятся [...]  
*Ждите глада, и труса, и мора,*  
И затменя небесных светил.

*“Белая стая”, с. 61*

[...] На гору, к лесу  
Пробирался *хромой человек.*  
Постоит и опять ковыляет  
*Под тяжелою ношей своей...*  
Словно звезды, глаза голубели  
Освещая *измученный лик...*  
Поднял руку со следом оков.

*Там же, с. 117*

Образ нищей странницы, сталкиваясь в сознании Ахматовой с видением героини, угасшей сном последним, направляется по новому пути. Ведь умерло-то тело:

Как *странно изменилось тело,*  
Как рот измученный поблек.  
Я *смерти* не такой хотела...

*“Anno Domini”, с. 76*

Но еще раньше говорила она:

Знаешь, я читала,  
Что *бессмертны души.*

*“Вечер”, с. 23*

И вот странницей делается душа героини, в разные формы воплощаясь:

А теперь *усопших бестелесней,*  
В неутешном *странствии* моем  
Я к нему влетаю только песней  
И ласкаюсь утренним лучем.

*“Белая стая”, с. 110*

[...] Вот таким себе я представляла  
*Посмертное блуждание души.*

*Там же, с. 108*

Но так как синекдохически и тело, и душа могут быть обозначены общим именем “я”, модусами которого они служат, то открывается возможность, намеренно разрушив грани, построить эффекты на игре возникающими так двумя смыслами слова “я”. Одно “я”, душу<sup>39</sup> блуждающую обоз-

<sup>39</sup> Любопытно указать на то, что лишь в “Белой стае” появляются из того же семантического гнезда, что и “душа”, символы контрастные, которых раньше Ахматова не знала, – *дух и плоть*:

В недуге горестном моя томится плоть,  
А вольный дух уже *почиет безмятежно.*

*“Белая стая”, с. 18*

начая, окружается соответствующими образами, другое “я” в могиле остается<sup>40</sup>.

Но “странница”, “Христова невеста”, даже сделавшись “усопших бестелесней”, томится “глухою жадной песнопенья”. В религиозной плоскости отсюда – один шаг до возрождения библейского лика поэта-пророка, “царя Давида”. И героиня Ахматовой сначала принимает его поэзы:

Так я, Господь, простерта ниц:  
Коснется ли *огонь небесный*  
Моих *сомкнувшихся ресниц*  
И немоты моей чудесной?

“Белая стая”, с. 23

– затем идет на пророческое служение, осужденная расточать, а не копить дарованное небесами:

Иди *один и исцеляй других*,  
Чтобы узнать в *тяжелый час сомненья*  
Учеников *злорадное глумленье*  
И безразличие толпы.

“Белая стая”, с. 26<sup>41</sup>

И тогда *глаза* ее делаются *пророческими* (там же, с. 22), и *уста* ее “не целуют, а пророчат” (там же, с. 96).

О горе мне! Эти могилы  
*Предсказаны* словом моим.

“Anno Domini”, с. 27

Высокомерьем дух твой *помрачен*,  
И оттого ты не познаешь света.

Там же, с. 79

Пусть дух твой станет тих и покоен.

Там же, с. 65

Руками я замкнула слух,  
Чтоб этой речью *недостойной*  
Не осквернился *скорбный дух*.

“Anno Domini”, с. 95

<sup>40</sup> О душе:

[...] уйдя от легкости проклятой [...]  
Уже привыкшая к *высоким чистым звонам*,  
Уже судимая *не по земным законам*,  
Я, как преступница, еще влекусь туда,  
На место казни *долгой и стыда* [...]  
Как будто нет еще таинственной могилы.

О теле:

Где ночь и день, *склонясь, в жары и холода*,  
Должна я ожидать последнего суда.

“Белая стая”, с. 111

<sup>41</sup> По изменениям эпитетов можно видеть, как трудно было Ахматовой этот лик пророчицы освободить от ассоциаций из круга любовной символики. В первоначальной редакции были два определения, направлявшие фантазию к представлениям из сферы эротической:

[...]Исцеляй *слепых*,  
Чтобы узнать в *постылый час сомненья*  
Учеников *бесстыдное глумленье* [...]

“Северные записки”, 1916, № 1, с. 34

По своему обыкновению, Ахматова, превратив героиню свою в пророчицу, стремится наградить пророческим даром и других:

Пророчишь, горькая, и руки уронила,  
Прилипла прядь волос к бескровному челу.

*“Anno Domini”*, с. 26

Образ пророчицы, переходя в плоскость любовной символики, трансформируется в кликушу бед для милых.

Кликуша, как внешнее поэтическое видение, предстала перед Ахматовой в сонме убогих, принесших три тысячи свечей княжне Евдокии:

И кликуша без голоса билась,  
Воздух сияясь губами поймать.

*“Четки”*, с. 52

А теперь сама героиня “кличет”:

Не подумай, что в бреду  
И замучена тоскою,  
Громко кличу я беду:  
Ремесло мое такое.

*“Белая стая”*, с. 96

Я гибель накликала мильм,  
И гибли один за другим.

*“Anno Domini”*, с. 27<sup>42</sup>

В той мере, в какой символы, влекущие трансформацию лика героини, принимающей черты то Христовой невесты, то нищенки, то кликуши, не выступают из пределов одного ассоциационного ряда, в рисовке явлений и событий, вещей, которые через призму восприятия этих масок героини преломляются, преобладают краски из сферы христиански-церковных представлений. Но это не ведет к неподвижности, к застывшим формам образов, в которых предстают однородные явления. Напротив, одно и то же явление, подвергаясь разному эмоциональному освещению, апперципируется символами, иногда даже контрастирующими по своему содержанию и эмоциональному тону. Однако и в этом случае они сталкиваются в одной семантической сфере – религиозной.

Так, напр., акт любви рисуется то как таинство причащения:

Для того ль причастилась любви?

*“Белая стая”*, с. 15

<sup>42</sup> Слово “кликать” в сознании Ахматовой сопровождается и другим рядом представлений. В соответствии с этим и у “кликуши” ее – два лика: в одном аспекте она – предсказательница, в другом – кликуша деревенских частушек:

Лучше б мне частушки задорно выкликать,  
А тебе на хриплой гармонике играть.

И этот новый лик, указывая на новую струю стилистических форм поэзии Ахматовой, проникающую другие элементы ее поэзии, а иногда выступающую в обнажении, требует отдельного анализа. Но так как “частушки” повлияли не столько на символику, сколько на композицию стихов Ахматовой, то я надеюсь рассмотреть связанные с ними стилистические явления в особой работе, посвященной вопросам композиции\*.

и тогда эпитеты ее “небесная и тайная” (“Anno Domini”, с. 64) или “великая земная” (там же, с. 78), то – в соответствии с общим тяготением Ахматовой к мучительству любви – как “мука крестная”:

Но скажи мне, на крестную муку  
Ты другую посмеешь послать?

“Anno Domini”, с. 17

и в соответствии с этим привлекается метафорически “Страстная неделя”:

Ты знал, во мне еще жива  
Страстная, страшная неделя,

“Белая стая”, с. 27

то – и это бывает чаще – как грех, требующий искупления:

Ну, теперь иди домой  
И забудь про нашу встречу,  
А за грех твой, милый мой,  
Я пред Господом отвечу.

“Белая стая”, с. 97

Ты говоришь – моя страна грешна,  
А я скажу – твоя страна безбожна...  
Пускай на нас лежит еще вина,  
Все искупить и все исправить можно.

Там же, с. 79

Став на этот путь, Ахматова необходимо идет к тому символу, который в христианской символике неотделим от представления об искуплении – к “греху первородному”:

Как мог ты, сильный и свободный,  
Забуть у ласковых колен,  
Что грех карают первородный  
Уничтожение и тлен.

“Парфенон”, Сб. 1, с. 26

Образ Евы, всплывающий при этом, однако, может повернуться к “милому” Адаму и другой своей стороной:

Из ребра твоего сотворенная,  
Как могу я тебя не любить?

“Белая стая”, с. 28

Приходи взглянуть на рай, где вместе  
Блаженны и невинны были мы.

“Anno Domini”, с. 75

При доминировании таких приемов художественного воспроизведения, когда все явления стилизуются посредством проекции их в плоскость религиозно-церковной символики, создается особая манера рисовки чувств и настроений через фиксацию внешних движений, направленных на предметы религиозно-быденного обихода, соответствующие центральным образам и по тону, и по про-

Прижимаю к сердцу крестик гладкий.

"Anno Domini", с. 13

Я руками обеими сжала  
На груди цепочку креста.

"Белая стая", с. 47

Я только крест с собой взяла,  
Тобою данный в день измены.

"Белая стая", с. 49<sup>43</sup>

И так же, конечно, начинают по примеру героини фиксировать свои чувства на религиозных предметах все, даже русалки:

Болотная русалка,  
Хозяйка этих мест,  
Глядит, вздыхая жалко,  
На колокольный крест.

"Anno Domini", с. 86

В языковом сознании, в котором церковно-религиозные представления оказываются одной из основных стихий, организующих словосочетания, неизбежно образуется запас словесных формул, в готовом виде воспринятых из церковно-библейского круга. Они не только придают стилю торжественно-архаизирующий характер, но, часто заполняя целиком синтаксическую рамку предложения, исключают столкновение в пределах ее разных семантических рядов и, следовательно, возникновение новых метафор. Напр., в стихах Ахматовой:

Ранят тело твоё пресвятое,  
Мечут жребий о ризах твоих.

"Белая стая", с. 63

Воссиял неугасимый свет  
Тому три года в Вербную субботу.

"Anno Domini", с. 88

Высокомерьем дух твой помрачен,  
И оттого ты не познаешь света.

"Белая стая", с. 79

Понятно, что и в стиле Ахматовой обращение к религиозно-христианской символике могло только поддержать то отсутствие метафорической пестроты, которым характеризовались уже первые ее стихотворения, а не разрушить ее. Причины, которыми обусловлен вообще такой характер стиля Ахматовой, лег-

<sup>43</sup> Ср.:

Чудотворной иконой клянусь.

"Anno Domini", с. 19

Ты отступник: за остров зеленый  
Отдал [...] наши иконы.

Там же, с. 56

На тебе свечку мою и четки,  
Библию нашу дома оставляю.

"У самого моря", с. 23

че и удобнее вскрыть после анализа третьего символического ряда, вокруг слова – *любовь* группирующегося. Пока же – в заключение обзора церковной символики, тяготением поэтессы к форме *молитвы* вызванной, – необходимо указать, что, по-видимому, усиление в стиле Ахматовой этой библейской словесной стихии поддерживает странное мнение о возрождении в ее поэзии забытого наследия Пушкина\*.

С стилистической точки зрения это утверждение не может быть оправдано, оно порождено отрицанием исторической перспективы и покоится на методологической смутности. Ведь стиль самого Пушкина – объект лингвистической реставрации – пока еще в деталях и систематически не изучен. Принципы его организации не определены. Правда, тени Пушкина, как чеховского черного монаха, блуждают по индивидуальным сознаниям и будут блуждать, “доколе жив будет хоть один пиит”. Но ведь восприятие Ахматовой Пушкина, преломление его в ее сознании – неизвестно, и его можно установить, лишь определив вообще тип языкового сознания Ахматовой. Таким образом, надо идти тому, кто хочет, от изучения стиля Ахматовой к ее восприятию Пушкина и тогда искать в ее поэзии отражений пушкинской тени, а не закрывать индивидуальных отличий ее музыки указанием на сходство ее скелета с воображаемым скелетом стиля Пушкина.

Но помимо разъяснения этого методологического недоразумения, анализ библейской символики в поэзии Ахматовой важен еще с двух точек зрения: во-первых, он подтверждает при описании символики *песен* лишь наметившуюся особенность языкового сознания Ахматовой – интенсивное использование полюбившейся семантической сферы, в которой мобилизуются, так сказать, все виды символов, ее заполняющих; во-вторых, он помогает установить принципы реорганизации уже сформировавшихся образов под влиянием новых символических рядов, вступивших после в поэтическое сознание, и определить приемы приспособления этой новой символики к установившимся формам стиля. Ведь символика *песен*, продолжая, с одной стороны, свое обособленное существование в сознании Ахматовой, с другой – вступает во взаимодействие и столкновение с рядом церковно-библейских символов. Герои Ахматовой, только ставши нищими, “начали *песни слагать* о великой *щедрости Божьей да о нашем бывшем богатстве*” (“Белая стая”, с. 9), и в это время сделалась песня ее нищенкой голодной, стараясь достучаться у чужих ворот (“*Anno Domini*”, с. 83). И мир тогда запел церковными словами. Так, «пела кровь: “блаженная, ликуй!”».

Но не только видоизменялся характер *песен*, которые сцеплялись с новой религиозно-библейской сферой символов. Бывало и наоборот: новые церковные символы, встречая уже устойчивые приемы созерцания мира в песнях, сами испытывали их воздействие. Так, ангелы становились в позу нищих, и героиня ждала, когда “голоса незримых прозвучат” (“Белая стая”, с. 21).

Однако новая сфера, разрастаясь, как бы отодвигала символику *песен* в прошлое, и “молитва” и “песня” начинают сталкиваться как антитезы: и “молитва” выступает на смену “песне”.

И *песней* я не скличу вас...  
Но вечером в печальный час  
В *молитве* помяну.

“*Anno Domini*”, с. 79



Поэтому и “милый”, налагая на героиню “испытание железом и огнем”, прежде всего лишает ее “молитвы”.

Запрещаешь петь и улыбаться  
А молиться запретил давно!

*“Anno Domini”, с. 68*

И героине даже кажется, что та песня, которую она поет, – уже последняя:

Моя последняя, мир больше не чудесен,  
Не разрывай мне сердца, не звени.

*“Anno Domini”, с. 83*

Но борясь и вступая в компромиссы, оба эти ряда символом являются функциями третьего, от слова *любовь* идущего.

### 3

Символ “любовь” является центральным во всем поэтическом языковом сознании Ахматовой. И потому к нему притягиваются разнообразные семантические ряды.

Любовь – “воздушная и минутная” – первоначально облекается в неустойчивые формы: то “змейки, свернувшейся, клубком” (“Вечер”, с. 13), то воркующего голубка (там же), то – под влиянием склонности Ахматовой к овеществлению – даже “товара редкостного”, которым торгует ее героиня (“Белая стая”, с. 10).

Вместе с тем она как бы пантеистически разлита во всех явлениях мира Ахматовой:

То в инее ярком блеснет,  
Почудится в дреме левкоя.

*“Вечер”, с. 13*

И в песнях мира, и в “молитве тоскующей скрипки” звучат ее голоса.

Но тогда же она олицетворяется, превращаясь – видимо – в женщину улыбку и улыбки дарящую, “покоряющую напевом простым, неискусным”.

[...] она улыбалась  
В садах твоих, в доме, в поле.

*“Вечер”, с. 18*

И страшно ее угадать  
В еще незнакомой улыбке.

*Там же, с. 13*

У меня есть улыбка одна [...]  
Ведь она мне любовью дана.

*“Четки”, с. 28*

Но от этих случайных, вспыхивающих и сразу же погасающих метафор надо отделить круг таких символов, которые, тесно ассоциировавшись с словом “любовь”, как снежный ком растут, облаиваясь новыми образами. Они, по мере формирования стиля, выступают как вершина, по склонам которой распола-

гаются другие символические ряды. Это – символы, круги любви и смерти соединившие. С первого же стихотворения Ахматовой любовь:

[...]верно и тайно ведет  
От радости и от покоя.

“Вечер”, с. 13

Лишь когда героиня ложится в “сосновую кровать”, она говорит

Как *сладко*, что не надо  
Мне больше ревновать [...]  
Добились мы *покою*  
И непорочных дней.

“Anno Domini”, с. 23

или:

Я вошла вчера в зеленый рай,  
Где *покой* для тела и души  
Под шатром тенистых тополей.

“Белая стая”, с. 105

Исцелил мне душу Царь небесный  
*Ледяным покоем* нелюбви.

“Северные записки”, 1914, № 6, с. 34

И с символами “любовь”, “любить” сразу же сочетаются неразрывно представления о “печали”, “грусти”, “горе”. Отсюда и эпитет любви “горькая” (“Белая стая”, с. 28):

Ты не бойся, что *горько* люблю.

“Anno Domini”, с. 10

(ср. “Четки”, с. 18, 20, 13, 12 и т.п.).

А “печаль” и “грусть” и соответствующие определения в стиле Ахматовой делаются неизбежными спутниками символа “любовь” и даже его заместителями<sup>44</sup>. Поэтому повесть любви печальная (“Четки”, с. 28) и путь ее страдальческий (там же, с. 37).

В телесном плане этой категории символов соответствует “боль”. Этот символ неотделим от любви в поэзии Ахматовой:

44

Я печальна, тебя полюбив.

“Вечер”, с. 14

Я недаром печальной слыву  
С той поры, как привиделся ты.

“Белая стая”, с. 32

Еще так недавно он был довольным  
И только слышал про печаль.

“Четки”, с. 35

Еще так недавно-странно  
Ты не был седым и грустным.

“Вечер”, с. 18

Ср.: “Вечер”, с. 42; “Четки”, с. 12, 59 и др. под.; “Anno Domini”, с. 9, 27 и т.п.

Слава тебе, безысходная боль.

“Вечер”, с. 67

От любви твоей загадочной,  
Как от боли, в крик кричу...

“Anno Domini”, с. 81

Мальчик сказал мне: “Как это больно!” [...] Я знаю: он с болью своей не сладит, С горькой болью первой любви.

“Четки”, с. 35

Вот уж сердце мое осторожней  
Замирает, и больно вздохнуть.

“Четки”, с. 51

Уходи к волне про боль шептать.

“Вечер”, с. 74; ср. с. 71

В связи с этим привлекается символ “недуг”:

И ты виновник моего недуга.

“Четки”, с. 24

В недуге горестном моя томится плоть.

“Белая стая”, с. 18

И у героини появляется “румянец жаркий и недужный” (Anno Domini, с. 60).

На этой почве создается тяготение Ахматовой потом, уже в период “Четок”, к рисовке *больных* в разных позах и в разных стадиях болезни. То больна героиня –

От подушки приподняться нету силы.

И тогда приходит ее утешить милый

Самый нежный, самый кроткий.

“Четки”, с. 55

То безнадежно заболевает “милый”:

Бесшумно ходили по дому,  
Не ждали уже ничего.  
Меня привели к больному,  
И я не узнала его.

“Белая стая”, с. 74

В других случаях образ болезни не вызывает ассоциаций о посетителях, и больные остаются одинокими. Так, “больная” героиня слышит лишь зов журавлей:

Ведь ты уже не можешь петь  
И слезы со щеки стереть  
Ослабнувшей рукой.

“Белая стая”, с. 77

Ср.:

Зачем же к нищей грешнице стучишься?  
Я знаю, чем так *тяжко болен* ты:  
Ты смерти ищешь и конца боишься.

*Там же, с. 79*

И постижение тайны любви, которая “сочинена каким-то бездельником”, болезнь рождает:

[...] Иным открывается тайна,  
И почит на них тишина...  
Я на это наткнулась случайно  
И с тех пор *все как будто больна*.

*Там же, с. 101*

Иногда представление о болезни вызывает в сознании Ахматовой рой символов, которым окружено слово “чахотка”:

Но когти, когти неистовой  
Мне *чахоточную* грудь,  
  
Чтобы кровь из *горла хлынула*  
Поскорее *на постель*.

*“Anno Domini”, с. 81*

Образ чахотки – по ассоциации общей – с символом “весна” сочетается:

И глядит мне в глаза сухие  
Петербургская весна.  
  
Трудным *кашлем*, *вечерним жаром*  
Наградит по заслугам, *убьет*.

*“Белая стая”, с. 39*

Весь этот круг символов, больных рисующих, неизбежно определяет изображение внешних выявлений влюбленности.

Ряд сюда относящихся представлений раскрывается самой Ахматовой в “молитве” за литургией:

Дай мне горькие годы недуга,  
Задыханья, бессонницу, жар.

*“Белая стая”, с. 67*

Ср. там же, с. 95.

Бессонница, являющаяся на этот зов, облекается в образ сиделки при больной:

Ушла к другим бессонница-сиделка.

*“Белая стая”, с. 13*

Ты опять, опять со мной, бессонница!  
Неподвижный лик твой узнаю.

*“Четки”, с. 43*

И все словесные обозначения симптомов болезненно-напряженных страданий – постоянно налицо в описании состояний влюбленных; то – прежде всего

символы: “задышаться”, “кричать”, “стонать” – и соответствующие имена: “крики”, “стоны”, “задыханья”, “замиранья”<sup>45</sup>.

Естественно, что сюда присоединяется и символ “бред”. Он сопровождает в сознании Ахматовой рисовку больных:

Она бредила, знаешь, больная,  
Про иной, про небесный край.

*“Вечер”, с. 80*

Так меня ты в бреду тревожишь,  
Все слова твой берегу.

*“Белая стая”, с. 74*

Поэтому бред становится неотъемлемым достоянием и “больных” любовью:

И с улыбкой блаженной выносит  
Страшный бред моего забвения.

*“Белая стая”, с. 34*

45

[...] Душа тосковала,  
Задыхалась в предсмертном бреду.

*“Вечер”, с. 14*

Задыхаясь, я крикнула [...]

*Там же, с. 19*

Ср.:

Десять лет замираний и криков,  
Все мои бессонные ночи.

*“Четки”, с. 11*

Бледный рот слегка разжат,  
Неровно трудное дыханье.

*“Anno Domini”, с. 92*

Безвольно слабеют колени,  
И, кажется, нечем дышать...

*“Белая стая”, с. 45*

Ср.:

Вот уж сердце мое осторожней  
Замирает, и больно вздохнуть...

*“Четки”, с. 51*

Я с криком тоски просыпалась.

*“Вечер”, с. 85*

Как мне скрыть вас, стоны звонкие!

*Там же, с. 43*

В жестком свете скудного дня  
Проснувшись, ты застонал  
И в первый раз меня  
По имени громко назвал.

*“Белая стая”, с. 89*

Для чего ж ты приходишь и стонешь  
Под высоким окошком моим?

*“Anno Domini”, с. 57*

Слышу в словах его сдавленный стон...

*Там же, с. 64*

Стройный мальчик-пастушок,  
Видишь, я в бреду.

*“Вечер”, с. 83*

Душа [...] задыхалась в предсмертном бреду.

*“Вечер”, с. 14*

Но берегись твоей подруге страстной  
Поведать мой неповторимый бред...

*“Anno Domini”, с. 20*

Не подумай, что в бреду  
И замучена тоскою.

*“Белая стая”, с. 96*

Ср.: “Белая стая”, с. 49, 53.

Этим символам, рисуящим внешне обнаружения любовной боли, соответствует ряд символов, в которых выражаются внутренние ощущения “больных”, с точки зрения их самих. Он фиксирует субъективное переживание отражений боли на сердце и общей, так сказать, температуре организма.

В этой группе символов одни кружатся вокруг представлений об ударах, битье сердца и его разрыве, так как сердце – понятно – является одним из любимейших слов Ахматовой:

[...]легкий трепетный смычок,  
Как от предсмертной боли, бьется, бьется,  
И страшно мне, что сердце разорвется.

*“Вечер”, с. 71*

И сердце рвется от любви на части.

*“Белая стая”, с. 24*

Вот для чего я пела и мечтала,  
Мне сердце разорвали пополам.

*“Anno Domini”, с. 93<sup>46</sup>*

Другие символы этой группы потенциально даны уже в символе – “бессонницы млеющий жар” (“Белая стая”, с. 99); ср. в “Белой стае”, с. 39: “вечерний жар”.

Охваченная то “постылым огнем” (“Anno Domini”, с. 16), то палимая “сладостным огнем” (“Anno Domini”, с. 73, ср.: “Белая стая”, с. 21), героиня горит в пламени любви, ее “великом зное” (“Белая стая”, с. 80) или “в дыму любовной памяти” (“Белая стая”, с. 15), и отсюда идет “ночей пламенный чад” (“Anno Domini”, с. 19) и “ночь угарная” (“Четки”, с. 49). Правда, весь этот символиче-

<sup>46</sup>

А сердцу стало страшно биться  
Такая в нем теперь тоска...

*“Четки”, с. 50*

Теперь ты понял, отчего мое  
Не бьется сердце под твоей рукою.

*“Белая стая”, с. 24*

Ср.: “Четки”, с. 51, 69 и т.д.; “Белая стая”, с. 73.

ский ряд очень сложен в сознании Ахматовой, так как “милый” является “солнцем ее песнопений”, а вследствие этого разлука или уход его легко могут ассоциироваться с представлением об осени, зиме и вечере, когда скрывается реальное солнце.

Но для характеристики символики, которая непосредственно связана с представлениями о сопутствующих “боли” процессах, достаточно указать лишь два контрастных обрывка этого ряда.

С одной стороны, от знойного огня, в котором – Ахматова клянется в этом небесах – “*расплавится гранит*”, героине ее стихов грозит опасность *растаять*:

Он мне сказал: не жаль, что ваше тело  
*Растает* в марте, хрупкая Снегурка”!

“*Вечер*”, с. 21

И вот я *таю*, я безвольна.

“*Четки*”, с. 20

А, с другой стороны, в ином эмоциональном плане – по контрасту всплывают символы с противоположными значениями:

О, только дайте греться у огня.  
Мне *холодно!*

“*Вечер*”, с. 17

[...] чувствую, что кровь  
Во мне уже совсем *похолодела*.

“*Белая стая*”, с. 25

Так беспомощно грудь *холодела*.

“*Вечер*”, с. 25, ср.: с. 17

Боли, соединившиеся в сознании Ахматовой с любовью, в акте дифференциации получают имена – “прощальной боли” (“*Белая стая*”, с. 52), “тайной боли” разлуки (“*У самого моря*”, с. 13).

Здесь начинается новый клубок словесных ассоциаций, в котором свито большинство нитей фабулярного узора стихотворений Ахматовой. Ведь вся, например, книга “*Вечер*” состоит из “песенок о вечере разлук”. И символ “*боль*” растворяется в более широком по кругу возбуждаемых ассоциаций слове “*мука*”<sup>47</sup>.

Я знаю, что в тебе такая *мука*,  
Что ты не можешь слова произнести.

“*Белая стая*”, с. 115

Мы хотели *муки жалящей*  
Вместо счастья безмятежного...

“*Вечер*”, с. 41

Но скажи мне, на *крестную муку*  
Ты другую посмеешь послать?

“*Anno Domini*”, с. 17

<sup>47</sup> В связи с этими символами находится слово “бледнеть”, ибо “бледность” – внешнее обнаружение томления: “И томно под маской бледнела От жгучих предчувствий любви” (“*Вечер*”, с. 63).

Так меня никто не томил,  
Даже тот, кто на муку предал.

*"Белая стая", с. 95*

Не мучь меня больше, не тронь.

*"Белая стая", с. 58*

Является "совенок замученный" ("Четки", с. 37). И "милого" с удивлением спрашивает героиня:

Неужели же ты не измучен  
Смутной песней затравленных струн?..

*"Белая стая", с. 34*

Краски для изображения внешних выявлений этих "мук любви" берутся отчасти из того же круга символов, которые ассоциированы со словом – "боль", "больной", например:

А я, закрыв лицо мое,  
Как перед вечною разлукой,  
Лежала и ждала ее,  
Еще не названную мукой.

*"Белая стая", с. 27*

Но – вместе с тем – к символу "мука" примыкают в сознании Ахматовой и иные ряды представлений, а следовательно, и слов. Часть их уже в книге "Вечер" обозначилась резко. Прежде всего символом "мука" вызываются образы пыток.

[...] Я пытку мольбой не нарушу.

*"Вечер", с. 27*

Должен на этой земле испытать  
Каждый любовную пытку.

*Там же, с. 57*

Три раза пытать приходила,  
Я с криком тоски просыпалась.

*Там же, с. 85*

[...] Любовь твоя, о, друг суровый,  
Испытание железом и огнем.

*"Anno Domini", с. 68*

А пытка длилась.  
И, как преступница, томилась  
Любовь, исполненная зла.

*Там же, с. 14*

Этим определяется направление словесных ассоциаций при обрисовке аксессуаров любви. Так, представление отнятого кольца – по естественной языковой связи – апперципирует образ колеса как орудия пытки:

Лучше погибну на колесе,  
Только не эти оковы.

*"Вечер", с. 57*



Но то же кольцо – в ином плане, будучи надето на “палец безымянный”, – рождает другой символ пытки – “уколы”.

Уколола палец безымянный  
Мне звенящая оса.

Там же, с. 29<sup>48</sup>

Но уколы может наносить и “игла”, и ее обозначение неудержимо всплывает в сознании Ахматовой:

Ты давно *перестала считать уколы* –  
Грудь мертва под *острой иглой*.

“Четки”, с. 22

На этом фоне вырисовывается даже образ часовой стрелки:

И башенных часов кривая стрелка  
Смертельной мне не кажется иглой.

“Белая стая”, с. 13

Но, однако, от того же символа “уколы” ассоциации могут направиться в другую сторону – в сторону хотя бы “отравленного веретена”. Так, осу героиня

[...] нечаянно прижала,  
И казалось, умерла она,  
Но конец *отравленного жала*  
Был острее веретена.

“Вечер”, с. 29

А символ “отрава”, вращаясь в той же сфере обозначений пыток, делает любовь “отравительницей”:

Он предал тебя тоске и удушью  
*Отравительницы-любви*.

“Четки”, с. 21

Был светел ты, взятый ею  
И пивший ее *отравы*.

“Вечер”, с. 18

Ср.:

Дай мне выпить такой *отравы*.

“Белая стая”, с. 15

Отрава, конечно, может быть метафорической. Тогда она – “печаль” – дар любви:

[...] Я терпкой печалью  
Напоила его допьяна.  
[...] он вышел, шатаясь,  
*Искривился мучительно рот*.

“Вечер”, с. 19

Ср.: Любо мне от глаз твоих зеленых  
Ос веселых отгонять.

“Четки”, с. 34

Но есть у Ахматовой раскрытие и метонимического смысла символа “отрава”:

Смертный час, наклонясь, напоит  
Прозрачную сулемой.

“Четки”, с. 56

В эту же сферу представлений, сгруппировавшихся вокруг образов пыток, привлекается и тот символ “задыханья”, который сочетался с образом любви-боли. Но в новом окружении это – удушье”, как одна из пыток:

Он предал тебя тоске и удушью  
Отравительницы-любви.

“Четки”, с. 21

И смерть к тебе руки простерла...  
Скажи, что было потом?  
Я не знала, как хрупко горло  
Под синим воротником.

“Четки”, с. 37<sup>49</sup>

И развиваясь, и реализуясь, эта метафора ведет к образу мертвеца, “вынутого из петли” (там же, с. 41), а героиня отсюда получает “на счастье темно-синий шелковый шнурок” (там же, с. 42).

От этих символов пыток нельзя отделять представлений о “казни”. Тогда “дивный град”, в котором “томится героиня”, называется “местом казни долгой и стыда” (“Белая стая”, с. 111)<sup>50</sup>. И является лик палача:

Прощай, прощай. Меня ведет палач  
По голубым предутренним дорогам.

“Гиперборей”, 1913, № 8, с. 6

Мне муж – палач, а дом его – тюрьма.

“Anno Domini”, с. 52

И образ темницы, находящийся в ряду этих символов, всплывает неоднократно:

Не знаю, кто окно раскрыл  
В темнице гробовой.

Там же, с. 80<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Ср.: “Горло тесно ужасом сжато” (“Белая стая”, с. 47). И даже о радости: “Просыпаться на рассвете оттого, что радость душит” (“Anno Domini”, с. 58).

<sup>50</sup> Ср. также колокол:

Все грозней бушует, непреклонный,  
Словно здесь еретиков казнят.

“Anno Domini”, с. 31

<sup>51</sup> “Ах, со мной, печальной узницей, Ты опять побыть не мог” (“Вечер”, с. 42).

Наконец, в форме параллелизма развертывается картина самих казней:

Лучше бы поблескиванье дул  
В грудь мою направленных винтовок,  
Лучше бы на площади зеленой  
На помост некрашенный прилечь  
И под клики радости и стоны  
Красной кровью до конца истечь.

"Anno Domini", с. 13

Казнь – убийство преступника. В соответствии с этой цепью представлений героиня говорит о себе:

Я, как преступница, еще влекусь туда,  
На место казни долгой и стыда.

"Белая стая", с. 111

Но тогда и любовь, к казни ведущая, метафорически сближается с образом преступницы:

И, как преступница, томилась  
Любовь, исполненная зла.

"Anno Domini", с. 14

Образ любви-преступницы вырастает на фоне представлений о тех убийствах, на которые толкает она. Давно известно, что "возлюбленных все убивают – так повелось в веках"\* . И Ахматова, вынужденная течением словесных ассоциаций, возобновляет эти образцы.

Если надо – меня убей...

"Anno Domini", с. 69

Я предала тебя. И это повторять –  
О, если бы ты мог когда-нибудь устать!  
Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа.

"Белая стая", с. 18

Но, вступив на путь убийств, герои Ахматовой начинают убивать и белую птицу, как символ памяти о прошлом ("Белая стая", с. 14), и самую любовь:

Случилось, как хотели Вы,  
Вы, приказавший мне: "довольно!  
Поди убей свою любовь!"

"Четки", с. 20

Тот же образ поворачивается обратной стороной.

Ср.: Ты угадал: моя любовь такая,  
Что даже ты ее не мог убить.

"Anno Domini", с. 63

В связи с этой сферой представлений "милому" приписываются своеобразные упражнения в стрельбе, мишенью которых он выбирает героиню:

Углем наметил на левом боку  
Место, куда стрелять [...]  
Милый, не дрогнет твоя рука,  
И мне недолго терпеть.

"Белая стая", с. 45

Эти преследующие сознание поэтессы образы отражаются и на рисовке явлений природы:

[...] В душный мрак  
Месяц бросил лезвие.

"Белая стая", с. 73

Психический фон, на котором разыгрываются эти трагедии, созданные развертыванием по законам словесных ассоциаций символа "муки любви", определяется символами "томленьё"<sup>52</sup> и "тоска":

Дни томлений острых прожиты  
Вместе с белою зимой...

"Вечер", с. 44

Томилось сердце, не зная даже  
Причины горя своего.

"Четки", с. 12

Что теперь мне смертное томленьё?

"Четки", с. 55

Умирая, томлюсь о бессмертьи.

Там же, с. 56

[...] Душа тосковала,  
Задыхалась в предсмертном бреду.

"Вечер", с. 14

Он предал тебя тоске и удушью  
Отравительницы-любви.

"Четки", с. 21

А сердце стало страшно биться,  
Такая в нем теперь тоска.

Там же, с. 74

Ср.: "Вечер", с. 31, 59, 69, 77 и др.; "Четки", с. 71 и мн. др.; "Белая стая", с. 24 и т.п.

И героиня даже целиком в тоску превращается:

Я была твоей бессонницей,  
Я тоской твоей была.

"Anno Domini", с. 77

<sup>52</sup> Употребительнее всего этот символ в "Четках"; в сборнике "Вечер" он лишь намечается. В "Белой стае" и "Anno Domini" сфера его употреблений суживается.

И, конечно, вслед за героями “томиться” и “тосковать” начинает и весь мир явлений:

На стенах цветы и птицы  
Томятся по облакам.

“Четки”, с. 15

Уже по мне томится  
Корельская земля.

“*Anno Domini*”, с. 86

[...] Руки *тоскуют* по ноше.

“Белая стая”, с. 68

О дожде *тосковала* земля.

Там же, с. 62

Весь этот рой символов, окруживших любовь сценами болезней и пыток, увенчивается представлением о смерти. И создаваемая таким образом связь двух символов – “любви” и “смерти” – такая старая, раскрываясь в целой сети образов, приобретает особую остроту не только вследствие разнообразия тех путей, по которым двигаются относящиеся сюда словесные ассоциации, но и от роковой неотвратимости, постоянными повторениями о себе напоминающей. Ввиду семантической близости слов с противоположными значениями (энантиосемии), естественно ожидать, что символ “любовь” сочетается и со словами “жить”, “живой”, и любовь с изменением эмоционального фона может выступить и как источник жизни. Такие сочетания есть в стиле Ахматовой:

[...] Живы мы любовью одною.

“Четки”, с. 24

В соответствии с этим такую же функцию получает и любовник:

Путник милый, в город дальний  
Унеси мои слова,  
Чтобы сделался печальней  
Тот, кем я еще жива.

“*Anno Domini*”, с. 9

Ср.:

[...] Я слишком хотела *жить*.

“Вечер”, с. 51

И при отсутствии любви:

Под крышей промерзшей пустого жилья  
Я *мертвенных дней* не считаю.

“Белая стая”, с. 35

Но, как и следует ожидать, движения словесных ассоциаций в этом направлении не происходит. Оно мешало бы развитию символики любви-мучительницы.

Поэтому в любовной лирике Ахматовой постоянно кружатся имена – “смерть”, “предсмертный”, “смертный”, “смертельный” и соответствующие глагольные формы настоящего и будущего времени.

На грани смерти скользит героиня, и названия ее состояний предидируют эпитет – “предсмертный”.

Задыхалась в *предсмертном* бреду.

“Вечер”, с. 14

Я слышу: легкий трепетный смычок,  
Как от *предсмертной* боли, бьется, бьется,  
И страшно мне, что сердце разорвется.

Там же, с. 71

[...] Ничего не снится мне  
В моей *предсмертной* летаргии.

Там же, с. 73

Любопытно, что это слово – “предсмертный”, употребленное в стихах “Вечера”, затем исчезает, уступая место более сильным определениям – “смертный” и “смертельный”. Представление о “смертном часе”, “смертном томлении”, “смертной дрожи” нередко замыкает стихотворения Ахматовой<sup>53</sup>.

И как бы отвечая на это настроение смертницы-героини, все явления мира становятся “смертельными” для нее.

И башенных часов кривая стрелка  
*Смертельной* мне не кажется иглой.

“Белая стая”, с. 13

Первых фиалок они [твои глаза] светлей,  
А *смертельные* для меня.

Там же, с. 31

53

Не *смертного* ль часа жду?

“Четки”, с. 15

*Смертный час*, наклонясь, напойт  
Прозрачною сулемой.

Там же, с. 56

Не выйду, не крикну: О, будь единым,  
До *смертного часа* будь со мной.

“Anno Domini”, с. 47

Что теперь мне *смертное* томленье?

“Четки”, с. 55

Ср.:

Все тело мое изгибалось,  
Почувствовав *смертную* дрожь.

“Вечер”, с. 86

И на глазах героини у ее милого

*Смертные* коснулись тени  
Спокойно-юного лица.

“Anno Domini”, с. 73

И мнится мне, что уцелела  
 Под этим небом я одна, —  
 За то, что первая хотела  
 Испить смертельного вина.

*Там же, с. 36<sup>54</sup>*

Образ “смерти белой” постоянно витает над героиней, ее просящей и о ней молящей, и над ее “милыми”, из которых одни из плена любовницы уходят к белой смерти, а другим она сама ее приносит<sup>55</sup>.

Образ смерти внедряется и в тот круг символов, в которых оформлялось от юности сохранившееся созерцание мира явлений как пира пьяного и горького.

В сердце темный душный хмель.

*“Вечер”, с. 43*

Как соломинкой, пьешь мою душу.  
 Знаю, вкус ее горек и хмелен.

*Там же, с. 27*

<sup>54</sup> И, упрекая милого, героиня говорит ему:

Знаешь сам, ты и в море не тонешь  
 И в смертельном бою невредим.

*“Anno Domini”, с. 57*

<sup>55</sup>

Не целуй меня, усталую,  
 Смерть придет поцеловать.

*“Вечер”, с. 44*

И сердце только скорой смерти просит,  
 Кляня медлительность судьбы.

*“Anno Domini”, с. 62*

Я гощу у смерти белой  
 По дороге в тьму.

*“Белая стая”, с. 42*

ср. *“Anno Domini”, с. 41*

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,  
 О смерти Господа моля.

*“Четки”, с. 44*

Прости меня, мальчик веселый,  
 Что я принесла тебе смерть [...]  
 И смерть к тебе руки простерла...

*“Четки”, с. 36, 37*

Кого ты на смерть проводила,  
 Тот скоро, о скоро умрет.

*“Вечер”, с. 85*

Иль того ты видишь у своих колен,  
 Кто для белой смерти твой покинул плен.

*“Четки”, с. 38*

И ты ушел. Не за победой,  
 За смертью...

*“Anno Domini”, с. 73 и др.*

Сладок был устам  
Черный, душистый мед.  
“*Anno Domini*”, с. 32<sup>56</sup>

И героиня просит:

Чтобы *смерть из сердца вынула*  
Навсегда проклятый хмель.  
“*Anno Domini*”, с. 81

Понятно после этого, что и в обращениях к “милому”, и наедине с собой героиня часто занята спряжением глагола умереть” (преимущественно в первом и третьем лице будущего времени).

Задыхаясь, я крикнула [...]
 [...] Уйдешь, я умру.  
“*Вечер*”, с. 19

Пускай умру с последней белой вьюгой.  
Там же, с. 21

И если я умру, то кто же  
Мои стихи напишет Вам?  
“*Четки*”, с. 20

Ср.:

Умирая, томлюсь о бессмертьи.  
“*Четки*”, с. 56

И “шепот осенний” аккомпанирует ей:

Между кленов шепот осенний  
Попросил: “со мною *умри!*”  
Я обманут – “злой судьбой”.  
Я ответила: “милый, милый”!  
И я тоже – “*умру с тобой...*”  
“*Вечер*”, с. 25–26.

И смерть милого героя предчувствует:

И одно меня тревожит,  
Если он теперь *умрет...*  
“*Белая стая*”, с. 99

Дальнейшим развитием тех же символов является представление героини и ее возлюбленных как умирающих и мертвых:

Завещал мне, умирая,  
Благостность и нищету.  
“*Anno Domini*”, с. 42  
*Мертвой*, думал, ты меня застанешь.  
“*Четки*”, с. 55

<sup>56</sup> Ср.: “*Четки*”, с. 24, 28 и т.п.



Лебедью тебя я стану звать,  
 Чтоб не страшно было жениху  
 В голубом кружащемся снегу  
 Мертвую невесту поджидать...

“Белая стая”, с. 106

Грудь *мертва* под острой иглой.

“Четки”, с. 22

Тихий дом мой пуст и неприветлив [...]  
 В нем кого-то вынули из петли  
 И бранили *мертвого* потом.

Там же, с. 41

В связи с этим для рисовки близкой смерти героев своих первоначально Ахматова выбирала явления гибели и умирания в мире внешнем, которые, как “двойники”, метафорически изображали судьбу героини и ее милых<sup>57</sup>.

Лицами мертвецов естественно апперципируется представление о могиле, куда героиня берет с собою грусть (“Anno Domini”, с. 69).

Но сказала: Ведь здесь *могила*,  
 Как ты можешь еще дышать?

“Белая стая”, с. 19

Не знаю, кто окно раскрыл  
 В темнице *гробовой*.

“Anno Domini”, с. 80

Легче в *гроб* тебе лечь живой.

“Четки”, с. 22

Отсюда возникает образ героини – заживо погребенной.

И в образе *надгробного камня* рисуется тогда любовь:

Пусть *камнем надгробным* ляжет  
 На жизни моей любовь.

“Четки”, с. 9

Таковы в схематическом виде очертания той семантической сферы, которую влечет за собою символ “любовь” в поэзии Ахматовой. И здесь, отправляясь от этого символа в определенную сторону, словесные ассоциации замыка-

57

И солнце, бледный тусклый лик,  
 Лишь круглое окно...  
 Я тайно знаю, чей двойник  
 Приник к нему давно [...]  
 Склонился *мертвый тусклый лик*  
 К немому сну полей.

“Вечер”, с. 81, 82

...А там мой мраморный двойник,  
 Поверженный под старым кленом [...]  
 Холодный, белый, подожди,  
 Я тоже мраморною стану.

Там же, с. 15

ются в одном узком семантическом кругу, приводя в движение в его пределах наибольшее количество символов. Однако символика любви, подтверждая сделанные при описании символики песен и молитв наблюдения над характером словесных сплетений в поэзии Ахматовой, дает основания и для некоторых других общих стилистических выводов. Прежде всего – она дает типический пример того, как развитие доминирующего в поэтическом сознании словесного ряда может определить общую канву фабулярного узора и характер излюбленных сюжетных схем. С этой точки зрения в высшей степени любопытно, что, даже выходя за пределы любовной лирики, Ахматова пользуется теми же образами и формами, которые создались на ее почве. Так, в процессе художественного оформления картин войны и смуты наблюдается лишь расширение сферы символов, между любовью и смертью вращающейся. Любование ликом смерти теперь как бы нашло себе подкрепление в реальной действительности. И раньше в “жестокую студеную весну” мир рисовался Ахматовой как арена убийств:

И ранней смерти так ужасен вид,  
Что не могу на Божий мир глядеть я.

*“Белая стая”, с. 57*

А теперь он в ее сознании превратился в царство белой смерти:

А здесь уж белая дома крестами метит  
И кличет воронов, и вороны летят.

*“Anno Domini”, с. 82*

Смерть выслала дозорных по дворам.

*“Anno Domini”, с. 93*

И эта связь между той символикой смерти, которая в любовной лирике Ахматовой сложилась путем естественного развития образа мучительной любви, и оформлением реальной действительности – подчеркнута самой поэтессой. Ведь могилы, которыми в годы войны и революции переполнился мир, предстали ее сознанию как реализация господствующих в ее поэзии метафор.

Я гибель накликала милым,  
И гибли один за другим.  
О, горе мне! Эти могилы  
Предсказаны словом моим.

*“Anno Domini” с. 27*

Но помимо этих указаний, символика любви и смерти, тянущаяся на протяжении всей поэзии Ахматовой, помогает уяснить и тот фон и те мотивы, по которым образы песен стали отходить на второй план сознания поэтессы, модифицируясь и вытесняясь религиозно-библейской стихией. Представления о смертном томленьи обострялись введением круга молитв.

“Адам, тоскующий в раю своем”\* (см.: С. Городецкий. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 49), первоначальный герой акмеистов, в стихах Ахматовой превратился в тоскующего грешника, изнемогающего под бременем первородного греха, болезней и смерти и лишь по временам “видящего райский перед смертью сладчайший сон” (Шиповник. 1922. № 1. С. 12).

И, наконец, общий характер символики любви в поэзии Ахматовой обнаруживает тесную связь с основными формами композиции ее стихотворений. Об-

разы мучительных болей, белой смерти, выступающие на психическом фоне страха, тоски и смертного томления, требуют соответствующих композиционных форм “неистой речи”. Ведь большинство стихов Ахматовой стилизовано под героиню во вкусе гамсуновской Эдуарды Макк из романа “Роза”<sup>58</sup> и обращено к “милому”. А лишь за “чугунной оградой”, на “сосновой кровати” говорит эта героиня возлюбленному:

Теперь твой слух не ранит  
Неистовая речь.

“Anno Domini”, с. 22

В другое же время ее слова характеризуются как “неповторимый бред” (“Anno Domini, с. 20),

Страшный бред забытья

“Белая сталь”, с. 34

Крик боли.

“Anno Domini”, с. 81

Функцией этого бреда и являются неожиданные перебои синтаксических схем, логические разрывы, словом, целая цепь композиционных приемов, которые обуславливают остроту восприятия стихов Ахматовой и рассмотрение которых увлекло бы далеко от символики в область другого отдела стилистики – композиции.

#### 4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ избранных трех семантических сфер поэзии Ахматовой подтверждает данную вначале общую характеристику путей движения словесных ассоциаций в ее языковом сознании. Но для стилистики, как одной из глав науки об языке, голого описания индивидуального стиля недостаточно. В историческом разрезе индивидуально-поэтический говор для нее важен как центр, к которому тяготеют другие говоры находящиеся под его художественным влиянием писателей. Правда, и с этой точки зрения характеристика стиля Ахматовой находит себе научное оправдание, так как, по выражению Н.В. Недоброво, еще в 1915 г. в молодой поэзии обнаружались признаки возникновения “ахматовской школы”<sup>59</sup> (“Русская мысль”, 1915, № 7, отд. 2, с. 50).

Но при таком подходе надо, говоря словами Бодуэна де Куртенэ, изучать “простую последовательность явлений однородных, но различных”, отрешившись от рассмотрения *беспрерывности изменений* в индивидуальном сознании<sup>58</sup>. И с этой точки зрения удобнее было описать стилистические особенности поэзии Ахматовой как систему вынесенных за пределы ее сознания, иерархически расположенных языковых явлений, направленных на эстетическое преобразование тех форм современного литературного языка, которыми могла располагать поэтесса. Тогда естественно всплыли бы вопросы об отношении этой системы к предшествующей литературной истории, о месте ее в ряду “явлений однородных, но различных” и о влиянии ее на ближайшее окружение.

<sup>58</sup> См. построенную на этом принципе мою статью о поэме “Двойник” Достоевского (в сб.: Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Пг., 1922)<sup>59</sup>.

Но стилистика допускает и иное отношение к индивидуальному стилю, когда он рассматривается как языковой микрокосм, и на основе его изучения намечаются пути для решения некоторых общих лингвистических проблем. В этом плане проникновение в индивидуальное языковое сознание и раскрытие в нем непрерывности изменений не феноменальных, но субстанциональных, определение *путей его развития* становится необходимым условием лингвистического анализа. Правда, здесь возможны существенные возражения, которые целесообразнее формулировать так, чтобы они захватили и предпосылки изучения символики Ахматовой. Главное из них – упрек в субъективизме, на котором построена классификация семантических гнезд и дано ее внутреннее обоснование. “Кто читает символы, делает это на свой страх” (слова Оскара Уайльда). Но ведь то скрепление символов по разным направлениям, которое произведено мною предположительно в языковом сознании Ахматовой, основано на объективных указаниях повторяемости известных словесных сцеплений в ее стихах и порядка их появления. Даже та доля субъективизма, которая неизбежна во всяком научном изучении, ограничена при анализе стиля поэта-современника: она парализуется способностью лингвиста после длительного и упорного усвоения достигнуть (конечно, лишь приблизительно) употребления того диалекта, на котором выражены поэтические видения исследуемого поэта. Здесь лишь одно непроходимое препятствие – время. Значительная хронологическая даль не может быть вполне преодолена; сделаться имманентным языку далеких писателей, например, Пушкина, невозможно уже потому, что многие из тех слов, которые были так действенны в поэтическом сознании Пушкина и в своей неотвратимости для него полновесны, теперь, пройдя долгий путь развития, в диалектах разговорного интеллигентского языка и в наполняющих его, как ручьи – реку, индивидуально-поэтических стилях изменили свое значение и свой эмоциональный ореол – одни резко и заметно для всех, другие лишь для чутких и проникновенных, т.е. для истинных господ слова.

При изучении же стиля современника у исследователя значительнее запас общих языковых элементов с поэтом, который ведь эстетически оформляет и преобразует наличный языковой материал, подчиняясь заложенным в нем тенденциям и лишь в *выборе одной из многих возможностей и их комбинации обнаруживая свое оригинальное творчество*.

Поэтому понятно, что изучать принципы художественного развития слов не в абстракции лексикона, а со всеми реальными условиями, которыми определяются незаметные смещения значений, и устанавливать законы их сцеплений, вызывающих переход слов из одного семантического ряда в другой, можно со всеми удобствами лишь на языке современного писателя.

И здесь, в плоскости как эстетики слова, так и психологии языка, основной проблемой является проблема о типах языкового сознания. Ее освещение должно содействовать устранению того примитивизма, который царит в попытках наметить основные линии истории стилей в русской художественной литературе. Обычно дело представляется так – и здесь сходятся сторонники враждебных методов исследования: все поэты, упражнявшиеся в известном роде поэзии, выстраиваются в несколько шеренг, иные только в две – классическую и романтическую, и затем, вставленные в рамки хроно-

логии, тянутся вереницами по разным путям. При этом каждый последующий наваливает на свои плечи груз стилистических приемов, скопленных его предшественниками на этой линии (метафорически называемый именем “наследия”), видоизменяя и слегка развивая далее. Иными историками литературы присоединяется к этой схеме указание на различие дорог, больших, утопанных, и малых, временно от безлюдья травой порастающих, по другой терминологии – “старшей” и “младшей” линии.

Но и в этих предпосылках, не говоря уже о сбивчивости принципов классификации и отсутствии ясного и детального описания системы приемов, принятием которой обусловлено отнесение писателя к той или иной линии, совершенно игнорируется возможность однородности стилистических приемов у писателей, отделенных длинным или коротким промежутком времени, не вследствие общей зависимости их от одной литературной традиции или обладания одним “наследием”, а в силу принадлежности к одному и тому же типу языкового сознания. Смысл этого утверждения делается яснее, если вернуться к поэзии Ахматовой.

Для нее характерно то, что в языковом сознании поэтессы действенным является лишь очень ограниченное количество семантических сфер, которые при этом находятся как бы в движении по вертикальному разрезу, постепенно одна другой уступая организующую вершину. Остальной языковой материал лишь служит способом синтаксического оформления, которое замыкает слова, передающие господствующие представления, в рамки предложений. Быть может, этим обусловлено и тяготение Ахматовой к первичным схемам разговорного языка. Но зато в сознании Ахматовой в пределах семантических сфер, являющихся организующими факторами ее стиля, мобилизуется большинство словесных рядов, быть может, даже все символы, которые потенциально и для предполагаемого среднего, коллективного интеллигентского языкового сознания хранят в себе тенденцию к заполнению этих сфер.

Таким образом, стиль Ахматовой определяется принадлежностью ее к такому типу языкового сознания, который характеризуется тяготением к символике немногих семантических рядов, но зато и интенсивным использованием их. Узость объема языкового сознания и плотность его, если можно так выразиться, – вот характерные черты ее стиля. В зависимости от этого находится, конечно, и отсутствие в нем метафорической пестроты. Символические ряды, вращаясь в узком кругу, образованном сцеплением нескольких сфер представлений, не могут сталкиваться часто. При интенсивном вычерпывании одной сферы символы лишь тянут друг друга, так сказать, по смежности. Это заключение, а priori явное, подтверждается и конкретно общим суждением критики об отсутствии в стиле Ахматовой неожиданных и богатых метафор.

Конечно, сделанная характеристика этого типа языкового сознания чересчур обща. Возможны и даже необходимы его подразделения. Это и понятно. Ведь понятие о типе языкового сознания предполагает указание всех существенных языковых форм, а не только особенностей символики. Эта тема должна служить предметом особого исследования.

Пока же можно ограничиться указанием на существование, как антитезиса, типа сознания, по принципам сцеплений слов диаметрально противоположного ахматовскому. В нем одинаково подвижно значительное количест-

во семантических сферах, которые в своих столкновениях рожают яркое метафорическое своеобразие. У носителей языкового сознания этого типа бывает и так, что каждая из многочисленных сфер представлена лишь ограниченным числом символов. Это тип сознания не интенсивный, а экстенсивный. Сюда надо относить, например, стиль Блока. Однако было бы грубым недоразумением смешивать эти два типа языкового сознания с существующей в истории литературы характеристикой двух стилей – классического и романтического. При таком смешении пришлось бы к классической школе причислить, например, рядом с Ахматовой протопопа Аввакума и Лермонтова.

Впрочем, классификация типов языкового сознания требует предварительного анализа стиля многих художников слова. И о ней пока лишь можно мечтать, собирая отдельные наблюдения, к числу которых относится и предлагаемая статья о символике Ахматовой.

# ЯЗЫК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ОСВЕЩЕНИИ В.В. ВИНОГРАДОВА

## СТАТЬЯ ВТОРАЯ<sup>1</sup>

### 1

Наука XIX в., “века естествознания”<sup>2</sup> и монистических идей, не только мечтала картину всего мира охватить в одной механической формуле (Лаплас, Дюбуа-Реймон, Гексли), изображающей “все его движение как вперед, так и назад”<sup>3</sup>, но и надеялась в этой формуле обнять “все явления природы, включая сюда и явления жизни, и явления психологического порядка”<sup>4</sup>, и феномены искусства. Чем ближе к середине века, тем все более годной для этой цели казалась биология; в русской критике об этом говорили от Д. Писарева до К. Леонтьева с его идеей перенесения идеи развития из “реальных, точных наук” (т.е. естественных) на “историческую область”<sup>5</sup>. Из учений же самой биологии предпочтение получила дарвиновская эволюционная теория – с самого момента ее обнародования. Конец века – время ее стремительной экспансии в самые разные области гуманитарного знания – от социологии до философии; идея эволюции становится одной из центральных идей века<sup>6</sup>.

В литературной науке (критике) первым значительным опытом применения этих идей были сочинения И. Тэна, заимствовавшего у Дарвина идею и естественного отбора, и приспособления к среде в мире людей; еще более прямолинейно переносил естественнонаучные категории на искусство Ф. Брюнетьер. В отечественной филологии из таких попыток можно отметить малоизвестную ныне работу В. Плотникова<sup>7</sup>. Пропагандистами продвижения эволюционных идей в другие области были и сами биологи-дарвинисты – в России, например, К. Тимирязев<sup>8</sup>.

В других школах дарвиновское влияние было не столь прямолинейным, но все же почти повсеместным в теориях, ориентированных на строгую науку. Достаточно сказать, что это влияние испытал даже такой самостоятельный мыслитель, как М.М. Бахтин: одна из центральных его категорий – “память жанра” – носит явный след генетической теории

<sup>1</sup> Статью первую см.: Виноградов VI, 331–352.

<sup>2</sup> Тимирязев К. Факторы органической эволюции. Речь на VIII съезде русских естествоиспытателей и врачей (1890) // Цит. по: Клебс Г. Произвольное изменение растительных форм. М., 1905. С. 183.

<sup>3</sup> Зигварт Х. Борьба против телеологии. СПб., 1907. С. 35.

<sup>4</sup> Вагнер В.А. Биопсихология и смежные науки. Пг., 1923. С. 4.

<sup>5</sup> Леонтьев К. Собр. соч. М., 1912. Т. V. С. 188. Ср. леонтьевскую аналогию “растительной и животной морфологии” с формой “общественного материала” (там же, с. 197–198).

<sup>6</sup> О философском характере учения Дарвина писали еще Н. Данилевский (Данилевский Н. Дарвинизм. СПб., 1885. Т. 1) и Н. Страхов (Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе. 2-е изд. СПб., 1890); “значение дарвинизма как прежде всего философского, а не биологического учения” подчеркивал А.А. Любищев (Любищев А.А. Философские проблемы эволюционного учения // Материалы симпозиума: Философские проблемы эволюционной теории. М., 1971. Ч. 1. С. 43). Очевидно, в этом причина гораздо более быстрой ассимиляции дарвинизма культурой XIX в., чем новых крупнейших достижений биологии культурой XX в.

<sup>7</sup> Плотников Вл. Основные принципы научной теории литературы // Филологические записки. 1887. Вып. III–IV, VI; 1888. Вып. I–II. О нем см.: Евлахов А.М. Введение в философию художественного творчества. Ростов н/Д., 1917. С. 457; Силовский В.В. История литературы как наука. СПб., 1906. С. 25–26; Сакулин П. О возможности номологических обобщений в истории литературы // Искусство. 1925. № 2. С. 31, 35.

<sup>8</sup> “Не достигается ли (...) совершенство произведений искусства в значительной мере приемами, подобными приему природы, т.е. отбором?” (Тимирязев К.А. Соч. М., 1939. Т. VI. С. 220). О “сближении интересов естествознания и литературы” в представлении Тимирязева см.: Усманов Л.Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX в. Ташкент, 1975. С. 57–58.

начала прошлого века. К биологическим аналогиям прибегали футуристы: Н. Бурлюк считал, что в словесной жизни “царят положения вроде дарвиновских и де-фризовских. Словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают” (это высказывание цитирует Виноградов – см. V, 59). Формализм – особенно ранний – в эволюции литературы подчеркивал “прежде всего борьбу”. “Предлагается схема литературного развития, – писал В. Жирмунский в 1923 г., – имеющая соблазнительное сходство с учением Дарвина, согласно которой появление новых поэтических форм объясняется механическим процессом обновления и приспособления”<sup>9</sup>. Центральный механизм литературной эволюции в понимании формальной школы – “автоматизация–деавтоматизация”; ее инструмент – явление “случайного” результата, “выпада, ошибки”; далее этот “случайный результат закрепляется”<sup>10</sup>. Схождения с дарвиновской эволюционной теорией очевидно<sup>11</sup> тем более, что далее Тынянов говорит о необходимости особых условий для того, чтобы признак выжил и закрепился, а “если их нет, явление остается попыткой”<sup>12</sup>, – напрашивается параллель с тем, как новый организм ищет подходящую экологическую нишу. По Дарвину, возникшая форма, воплощенная в небольшом числе особой новой разновидности, охватывает сперва малый ареал – как тыняновский “конструктивный принцип”, стремящийся из одной области “распространиться на более широкие области”<sup>13</sup>.

Но ощущались уже влияния и новых эволюционных идей. Классический дарвинизм представлял себе эволюцию в виде постепенного накопления небольших изменений. Новые теории утверждали мысль о внезапности, скачкообразности появления новых форм – это были прежде всего “гетерогенезис” С.И. Коржинского и мутационная теория Г. де Фриза, введшего самый термин “мутант”<sup>14</sup>. Изменчивость в литературе с биологическими мутациями не раз сопоставлял Шкловский. Привлекательной для формальной школы у Коржинского могла быть идея об изменениях прогрессивных и регрессивных, т.е. возвращающихся к тому, что уже было, а у де Фриза – мысль о том, что новые формы появляются “сбоку главного ствола”<sup>15</sup>. Несомненна близость формалистской теории конвергенции к соответствующим биологическим – в частности в том варианте, который развивал Л.С. Берг<sup>16</sup>. И, конечно, близка формальной

<sup>9</sup> Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 99.

<sup>10</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 263, 510–511. Закреплением случайных результатов Тынянов считал, например, превращение черновых стиховых программ и “сценариев” Пушкина в его чистовую прозу (см.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 159–163).

<sup>11</sup> Ср. запись в дневнике Эйхенбаума о необходимости применения в истории искусства “естественнонаучного метода” (РГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 246).

<sup>12</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 263.

<sup>13</sup> Там же. С. 264.

<sup>14</sup> Критика П.Н. Медведева, утверждавшего, что «термин “эволюция” неприложим к теории формалистов” (Медведев П.Л. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 219), исходила из дофризовских представлений о медленном и преемственном характере эволюции (заметим, кстати, что после работ С.С. Четверикова так называемая синтетическая теория эволюции включает мутационизм). Ср. использование понятия у входившего в Опыта Е.Д. Поливанова в статье “Мутационные изменения в звуковой истории языка” (Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. М., 1968). Ср. также: Поливанов Е.Д. За марксистское языкознание. М., 1931. С. 41. Термин “мутация” применял и Виноградов – см. Виноградов В. С. 89.

<sup>15</sup> См.: Коржинский С.И. Гетерогенезис и эволюция. К теории происхождения видов. I // Зап. Акад. наук. СПб. 1899. Сер. VIII. Т. IX. № 2; Фриз Г., де. Мутации и мутационные периоды в происхождении видов // Теория развития. СПб., 1904; Талиев В. Биологические идеи второй половины XIX в. // Деятельный век. СПб., 1900; Арнольди В. Современное состояние вопроса о происхождении видов у растений // Научное слово. 1904. Кн. IV; Филипченко С.А. Эволюционная идея в биологии. М., 1977 (1-е изд. – 1923).

<sup>16</sup> Берг Л.С. Номогенез, или эволюция на основе закономерностей // Берг Л.С. Труды по теории эволюции. Л., 1977 (1-е изд. – 1922). О знакомстве участников Опыта с современными биологическими теориями см.: Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 511, 529 (комментарий).



школе была общая для всех указанных и многих других учений конца XIX – начала XX в. идея автогенеза, утверждающая, что эволюция – процесс, направляемый имманентными закономерностями. Сочетание в одной теории дарвиновского случайностного механицизма с отрицанием решающего дарвиновского фактора внешней среды – один из парадоксов раннего формализма (если его рассматривать в таком контексте). Идеи же его позднего этапа (выход за имманентный ряд) вполне корреспондируют как с классическим дарвинизмом, так и с движением новейших эволюционных теорий от “чистого” автогенеза к признанию известной роли эктогенеза. Характерно, что в полемике с формалистами о литературной эволюции Медведев едва ли не больше всего обсуждал понятие эволюции в естественных науках<sup>17</sup>. Тогда же Тынянов скажет об ученых своей генерации: “Ни у одного поколения не было такого интереса к превращениям и изменчивости – эволюции”<sup>18</sup>.

Причина влияния на литературоведение из всех естественных наук именно биологии – напрашивающаяся внешняя (и претендующая на внутреннюю) аналогия в выделении и функционировании основных единиц: организм – популяция / произведение – литература. Является параллель и в движении двух наук: в биологии смена организмоцентризма изучением элементов и функций, с одной стороны, и целых популяций, с другой, а в литературоведении – изучения отдельных произведений и биографий “историей эпитета”, “приема” и “историей искусств без имен”. Но в приближении объекты оказывались все же слишком разными; при всей влиятельности биология не могла стать операционно-методологической основой – она осталась источником метафорических сближений или – в более строгих случаях – общего метаязыка, восходящего к одной из авторитетнейших биологической парадигме рубежа веков.

Ища базы и опоры, поэтика 1920-х годов обратилась к другой области, ощущаемой в качестве родственной, – к лингвистике. Ее обширное и достаточно вспаханное поле лежало ближе всего; она имела дело с тем же материалом – словом; использование ее испытанных понятий казалось надежным и обещающим. На лингвистику пыталась опереться еще символистская критика, футуристическая критика прямо заявляла о своей связи с наукой о языке; первые работы формальной школы и ее сторонники, и ее оппоненты справедливо сближали с теорией А.А. Потебни<sup>19</sup>. О том, что в основу построения поэтики должны быть положены те же классификационные схемы, что и в языкознании, писали В.М. Жирмунский<sup>20</sup> и Г.О. Винокур<sup>21</sup>.

В.В. Виноградов был в числе тех, кто искал при изучении поэтики опору в языкознании; однако он с самого начала выступал против прямой его экспансии в поэтику и стилистику (как и против естественнонаучных методов в филологии) и прежде всего – против использования при анализе художественного текста тех же категорий, что и при описании текстов общего языка. Еще в 1925 г. в статье «О теории литературных стилей» (опубликована в 1927 г. на украинском языке) он писал: “Изучая речь художественных произведений, до сих пор смешивают стилистический и “диалектологический”<sup>22</sup> взгляды. Между тем природа символа оригинальна. Он не подчиняется культурно-историческим и диалектологическим нормам, которые определяют и ограничивают природу лексем в языке. Включенный в систему художественного единства, он не только скован

<sup>17</sup> Медведев П.Н. Указ. соч. С. 213–227.

<sup>18</sup> Письмо к В.Б. Шкловскому, конец 1927 – начало 1928 г. (РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 722).

<sup>19</sup> Подробно см.: Чудаков А. Виктор Шкловский: два первых десятилетия // Чудаков А. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 189–193.

<sup>20</sup> Жирмунский В.М. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 28.

<sup>21</sup> Винокур Г. Культура языка. М., 1925. С. 166.

<sup>22</sup> Под “диалектологией” Виноградов понимал “такую лингвистическую дисциплину, которая изучает не только этнографические, профессиональные и классовые речевые объединения, но и жаргонно-жанровые разновидности письменной речи (речь газеты, речь телеграмм и т.п.)” (Виноградов В, 240).

соседними смыслами семантически, – он подчиняется динамике своеобразного словесного потока, от которого в процессе развертывания темы летят на него новые брызги (...) Ясно, таким образом, что изучение символов с этой точки зрения имеет очень мало общего с семасиологическим исследованием лексем. И потому было бы ошибочно и небезопасно термины стилистики черпать в лингвистической диалектологии (и наоборот)» (Виноградов V, 248). «Рядом с “диалектологической” стилистикой должна быть дисциплина, которая изучает индивидуальные тенденции и способы преодоления стилистических шаблонов коллектива. Это – стилистика индивидуальной речи (*la parole*)» (Виноградов V, 240).

Символ – главный герой этой стилистики. Он – результат семантических трансформаций общеязыковой лексемы при включении ее в художественное композиционное целое произведения, когда происходят “комбинаторные приращения смысла” (ОЯХЛ, с. 228). Слово-символ поэтического произведения для Виноградова 20-х годов приобретает такую инаковость, что оно, по сути, лишь омоним общеупотребительного слова “повседневно-диалектической” речи<sup>23</sup>.

## 2

С позиций теории “символов” написаны обе работы об Анне Ахматовой (“О символике А. Ахматовой”, 1922 – см. наст. том; и “О поэзии Анны Ахматовой”, 1923, опубли. 1925, см. Виноградов II, 369–460). Один из главных принципов этого анализа – имманентный подход, не выходящий за пределы корпуса изучаемых текстов поэта (в последней работе это формулируется как “интенсивный анализ индивидуально-замкнутой системы языковых средств” – Виноградов II, 370). В этом Виноградов сближался с формалистами; и тоже – как поздние формалисты – в последующие годы ищет выход за пределы имманентного литературного ряда<sup>24</sup>. Но в отличие от них находит его не в категориях “литературного быта” и “дальнейших социальных рядов”<sup>25</sup>, а в опоре на историю общенационального и литературного языка.

Литературный язык в эти годы вообще стал, как писал Виноградов в предисловии к книге “О художественной прозе” (1929), “главным предметом моих изысканий”. Читаются лекционные курсы, пишутся статьи<sup>26</sup>, готовятся “Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв.” (1934, 2-е изд. – 1938). То же предисловие Виноградов заканчивал словами: “Я подвожу итоги когда-то увлекавшим меня работам по стилистике прозы и драмы” (Виноградов V, 56).

Итогов не получилось: очерки по истории литературного языка основательно проложены разделами о языке Державина, Карамзина, Крылова, Пушкина, Гоголя.

<sup>23</sup> Правда, Виноградов не абсолютизирует это понимание, оговаривая, что в некоторых художественных текстах “языковый материал сам по себе не подвергается эстетическому преобразованию, не выступает как “доминанта” художественных устремлений” (“Подросток” и “Игрок” Достоевского), в других же (“Невский проспект”, “Бедные люди”, новеллы Ф. Сологуба, проза Замятина) “архитектоника эмоционально-смысловых рядов начинает представляться самодовлеющей целью творчества”, где осуществляется “такой эмоционально-смысловый интервал, такой переход от одного словесного ряда к другому, который своей новизной заражает эстетическое чувство читателя” (Виноградов II, 374–375).

<sup>24</sup> См. об этом в нашем послесловии “Ранние работы Виноградова по поэтике русской литературы” (Виноградов II, 477–478).

<sup>25</sup> Эйхенбаум Б. Литературный быт // Эйхенбаум Б. Мой временник. Л., 1929; Тынянов Ю.Н. Литературный факт. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–281; а также Тынянов Ю.Н., Якобсон Р.О. Проблемы изучения литературы и языка // Там же. С. 282–283. См. также комментарии Е.А. Тоддеса, М.О. Чудаковой и А.П. Чудакова. – Там же. С. 508, 519–522, 530–534.

<sup>26</sup> Среди первых: “К истории лексики русского литературного языка (1924) // Русская речь. Новая серия. Вып. I. Л.: Academia, 1927; «Заметки о лексике “Жития Саввы Освященного”» // Сб. ОРЯС. Т. 101. № 3. 1928.

Внимательный их читатель заметит, что в этих разделах автор использует те же классификационные категории, что и в описании собственно литературного языка, при характеристике этапов развития которого обозначаются такие тенденции, как “борьба с остатками церковно-славянской традиции”, “стилистический упор на живую устную речь, на народные говоры, жаргоны и стили города”, на профессиональные диалекты<sup>27</sup> и др. И сравним в главе о языке Пушкина: “Освобождение пушкинского языка от фонетико-морфологических архаизмов церковно-книжной речи”, “сближение и смешение книжного синтаксиса с синтаксисом живой устной речи”<sup>28</sup>. Или в разделе о Лермонтове: “Социально-диалектологический состав языка Лермонтова”, грамматические и лексические отражения западноевропейских языков в его стихах и прозе, отталкивание от литературного языка XVIII в. и проч.<sup>29</sup>

Подобные же лингвистические классификационные категории наблюдаем и в его капитальных работах о Пушкине этого времени<sup>30</sup>.

И когда вслед за тем Виноградов пишет статью “Язык Гоголя” (см. Виноградов VI, 271–330), то, по его собственным словам, дает в ней “краткие бюллетени” (Там же, 272) каждого из речевых пластов гоголевского стиля, выделенных также по вполне традиционным “диалектологическим” основаниям: стили русского национально-бытового просторечия и разговорной речи, в которые вливается лексика должностного просторечия; украинский простонародный язык; струя официально-делового языка и его канцелярских стилей с примесью разговорно-чиновничьего диалекта и проч.

Наиболее ярко и завершено эта методология проявилась в монографии “О языке Толстого (50–60-е годы)” (1936; опубл. 1939; см. наст. изд.). Первый этап исследования – «каталог социально-языковых категорий, из которых складывается авторская речь “Войны и мира”» (171), учет основного ее лексико-синтаксического фонда.

Первая группа – русско-французский лексико-фразеологический пласт, “черты дворянских русско-французских стилей, которые были характерны для русского литературного языка первой половины XIX в. (вернее, первой его трети)” (171). Демонстрируется тщательно, как обычно, подобранная коллекция галлицизмов в авторской и диалогической речи: приемы “непреднамеренного” калькирования французских фраз и нарочито галлицизированной семантики, примеры синтаксических пережитков русского литературного языка конца XVIII – начала XIX в., случаи скрещения причастных и союзно-относительных конструкций, примеры обособленных синтагм, в которых ослаблена синтаксическая зависимость от господствующих групп слов, и т.д.

В отличие от первого второй речевой слой в соответствии с его спецификой рассматривается на лексико-морфологическом уровне. Это – фамильярно-бытовое просторечие и стихия областной устной речи. Кроме чисто лексических Виноградов рассматривает такие особенности простонародного языка, как частое употребление форм несовременно-многократного вида (“угащивать”, “дельвать”) или формы однократного вида (“щелконуть”, “толконуть”).

К просторечно-областной стихии тесно примыкает третья группа – профессиональных диалектов: охотничьего, пчеловодческого (“леток”, “уз”), иппологического жаргона, военно-профессиональной речи (как и во второй группе здесь впитывается больше лексика и фразеология, чем синтаксис), канцелярские официально-деловые стили (без “крайних археологических отражений стиля эпохи”).

Литературно-книжные церковнославянизмы, функции которых глубоко исследованы Виноградовым в художественных системах Карамзина, Пушкина, Крылова, Лермон-

<sup>27</sup> См. главу “Основные тенденции демократической реформы русского литературного языка” // Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М., 2002. С. 367.

<sup>28</sup> Там же. С. 279, 303.

<sup>29</sup> Там же. С. 324–360.

<sup>30</sup> О стиле Пушкина // Литературное наследство. Т. 16–18. М.: Изд-во АН СССР, 1934; Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л.: Academia, 1935.

това, Гоголя, «не играют заметной роли в авторской речи “Войны и мира”. Л. Толстой предпочитает пользоваться живыми “библейскими»» (187).

В работах Виноградова этого типа, таким образом, дается некий каталог наличного речевого материала, отобранного художником из литературного и общенародного языка.

## 3

Шлейф репутации “лингвиста в поэтике”, использующего в ней методы, созданные “для исследования явлений реального языка”<sup>31</sup>, тянулся за Виноградовым начиная с 20-х годов; чем дальше, тем более эта репутация подкреплялась его академической деятельностью как профессора, читавшего языковедческие курсы в вузах Ленинграда и Москвы, его работами по лексикологии, лексикографии (в качестве одного из главных вкладчиков словаря Д.Н. Ушакова), его фундаментальным классическим трудом “Русский язык”.

Все это обеспечивало авторитет выработанного в 30-х годах “тезаурусного” подхода, который оказал подавляющее влияние на отечественные штудии о языке русских писателей вплоть до 1970-х годов (отдельные работы этого толка появлялись и в 80-х годах и даже позже). С начала 40-х годов десятками, а потом и сотнями стали плодиться статьи, диссертации, монографии, ориентированные на идею возможности использования сугубо лингвистических категорий для описания индивидуального стиля писателя, однотипно озаглавливаемые: “Язык и стиль” (Н.Г. Помяловского, Г.И. Успенского, Д.С. Мамина-Сибиряка), “Общественно-политическая лексика” (В.Г. Белинского, в “Эстетических отношениях искусства к действительности” Н.Г. Чернышевского), “Лексика и фразеология” (поэм Н.А. Некрасова, прозы В.А. Слепцова, памфлетов А.М. Горького). Лексика и фразеология писателя распределялась по предметно-тематическим группам.

Основополагающая черта такой методологии – простейшая тавтологичность. Писатели-шестидесятники в XIX в. и “деревенщики” в XX изображали деревню. Поэтому в их произведениях находим лексические гнезда, обозначающие сельскохозяйственный инвентарь, сезонные работы, встретим термины земледелия и другие близкие тематические ряды; часто эта лексика оказывается диалектной. Например, в статье, посвященной ее стилистической роли в романе Ф. Абрамова: введение областных слов “не самоцель, а стремление более точно выразить представление о тех или иных реалиях, для которых в русских говорах, в данном случае архангельских, имеются свои, местные, часто дифференцированные названия. В произведение включен ряд диалектных названий угодий, рельефа: ляга, исада, бережина (...) Картины трудовой деревенской жизни оживают в диалектных наименованиях гребли (гребь), скошенной травы (кошеница) (...) Таким образом, диалектная лексика широко вводится в авторскую речь романа в соответствии с его тематикой, идейно-художественными и стилистическими особенностями”<sup>32</sup>. Чернышевский писал на самые разные темы, и один из самых известных представителей подобных стилистических исследований констатирует, что “в его язык вошли слова из области политики, химии, физиологии (...) архитектуры, скульптуры, живописи, минералогии, фольклора, литературоведения, искусствоведения, лингвистики”<sup>33</sup>.

Точно так же никакого отношения к проблемам индивидуального стиля писателя не имеют многочисленные работы о “стилистических функциях” различных речевых единиц – от слова до сложного предложения. “Стихи Есенина, экспрессивные и эмоциональ-

<sup>31</sup> Волошинов В. О границах поэтики и лингвистики // В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930. С. 205.

<sup>32</sup> Попов И.А. Областная лексика и ее функционально-стилистическая роль в романе Ф. Абрамова “Братья и сестры” // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. Л.: Наука, 1971. С. 365–369.

<sup>33</sup> Ефремов А.Ф. Язык Н.Г. Чернышевского // Уч. зап. Саратовского пед. ин-та Каф. рус. языка. 1951. Вып. XIV. С. 255.

ные, изобилуют обращениями, которые употребляет Есенин с исключительным мастерством для выражения различных оттенков и мыслей, и чувства (...) Есенин употребляет при обращении различные типы определений, как согласованных, так и не согласованных (...) Употребляет С. Есенин в качестве обращений имена существительные, обозначающие профессию, родство, звание<sup>34</sup>. “Наблюдения над языком произведений А.П. Чехова показали, что обороты с отглагольными существительными могут быть ярким изобразительно-выразительным средством в художественных произведениях<sup>35</sup>. “Самым распространенным языковым средством создания цветописы в произведениях художественной литературы являются прилагательные со значением цвета типа к р а с н ы й , з е л е н ы й , г о л у б о й , с и н и й и т.п. Во всех произведениях Чехова цветовые прилагательные составили довольно широкую лексико-семантическую группу (...) Цветовая окраска портрета, созданная за счет прилагательного, часто (sic!) находится в полном соответствии с мировоззрением, культурным уровнем героя<sup>36</sup>.

Подобная констатационная методика, вопреки выставленным в заглавиях статей словам “индивидуальный”, “своеобразие”, “особенности”, автоматически приравнивает язык произведения великого писателя к любому тексту времени, извлеченному из газеты, юридического кодекса, агрономического руководства, ежели он написан на литературном языке. В известном учебнике в главе “Своеобразие языка и слога прозы Лермонтова” об этом так и говорится: “В отношении словообразовательных средств употребляемая Лермонтовым абстрактная лексика отражает общие закономерности развития словарного состава русского языка в первой половине XIX в. Это преимущественно суффиксальные образования, причем в качестве наиболее продуктивного выступает суффикс *-ение* (внимание, волнение (...)) Значительная часть слов с отвлеченным значением употребляется с суффиксами *-ость* (любезность, храбрость)<sup>37</sup>.

В распространении подобных работ, полностью закрывших научный горизонт стилистики, Виноградов не повинен. Скорее наоборот. Даже те его анализы, которые демонстрируют самые дробные лингвистические классификации, в этих пределах не удерживаются никогда. Характеризуя наиболее крупные и резкие черты толстовского синтаксиса (“аналитический принцип развертывания синтаксической цепи”, лексические повторы, “восходящая лестница анофористических конструкций”, анаколуфы, формы “логизированного синтаксиса”, разнообразные формы симметрического построения и параллелизма, система последовательных включений мыслей друг в друга), Виноградов не может не сопоставить эти особенности с нормами стилистической грамматики, гос-

<sup>34</sup> Галкина-Федорук Е.М. Обращение как семантико-стилистическое средство выразительности в стихах С. Есенина // Проблемы современной филологии: Сб. статей к семидесятилетию академика В.В. Виноградова. М., 1965. С. 64–66.

<sup>35</sup> Татарникова Г.Ф. Стилистические функции именных оборотов с отглагольными существительными в произведениях А.П. Чехова // Проблемы языка и стиля А.П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1983. С. 95.

<sup>36</sup> Гомонова В.П. Прилагательные цвета в портретных зарисовках персонажей (на материале произведений А.П. Чехова) // Статьи о Чехове. Ростов-на-Дону, 1972. С. 90, 95. Ср. также напр.: Бездоброва Л.Л. Местоименно-союзные сложноподчиненные предложения в романе Л.Н. Толстого “Война и мир” // Язык и стиль произведений Л.Н. Толстого. Тула, 1979; Руднева Н.П. О структуре абзацев одной из глав романа Л.Н. Толстого “Война и мир” (к вопросу об изучении синтаксиса связного текста) // Слово и словосочетание в структуре предложения. Межвуз. сб. М., 1981.

<sup>37</sup> Ефимов А.И. История русского литературного языка. Курс лекций. М., 1955. С. 268. Под давлением этой методики уже к 50-м годам в отечественных стилистических штудиях совершенно повывелись работы другого толка, ориентированные на резко индивидуальное в языке писателя. Это хорошо видно, например, при сравнении работ этих и позднейших лет о языке М.Е. Салтыкова-Щедрина со статьями времени предыдущего – например, с работами С.А. Голованенко, ориентированными на выявление в стиле художника его “языковой лица” (великий сатирик – человек “словесного типа”), “лингвистического спектра”, “языковой доминанты”. См.: Голованенко С.А. Салтыков-Щедрин // Труды Ярославского пед. ин-та. 1926. Т. I. Вып. 2; Он же. Язык Салтыкова-Щедрина // Труды Ярославского пед. ин-та. 1929. Т. III. Вып. 1.

подствовавшими в языке русской художественной литературы до середины XIX в.: “Толстой не подчиняет строй своей речи ни узким и однообразным логико-грамматическим, ни интонационно-мелодическим нормам и навыкам, как, например, Гончаров или Тургенев. В языке Толстого трудно даже заметить приоритет каких-либо грамматических категорий слов или пристрастие к определенным частям речи, вроде глагола, как в прозе Пушкина, или прилагательных и наречий, как у Тургенева, или имен существительных, как у Гончарова. Толстой в равной мере пользуется всеми этими категориями, как бы синтезируя объективную предметно-глагольную основу речи с субъектно-качественными ее квалификациями и определениями” (190). Рассматривая “промежуточный стилистический слой” романа – повседневную разговорную речь и национально-бытовое просторечие, Виноградов сравнит их с просторечием в языке Дружинина, Тургенева, Гончарова; не может удержаться, чтобы не сопоставить охотничий диалект в авторской речи и диалогам “Войны и мира” с таковым у Гоголя, С.Т. Аксакова, Тургенева.

Но все же здесь Виноградов еще остается в сфере лингвистики. Однако далее он включает в анализ категории другого ряда – структурно-нарративного. Атмосферу русско-французской речевой культуры усиливает “принцип субъектно-экспрессивного варьирования повествовательной речи, прием сближения и смещения ее с языком персонажей”, когда фразы свободно перемещаются из сознания героев в авторское повествование и обратно: “Жених с невестой, не помяная более о деревьях, *обсыпанных их мраком и меланхолией*, делали планы о будущем устройстве блестящего дома в Петербурге” (172).

Рассматривая публицистический стиль Толстого, Виноградов также выходит за рамки лингвистического описания, обращаясь к исследованию лексических повторов, анафор, антитез, развернутых периодов и приходит к выводам о создании “иллюзии произнесения, устного проповедничества” (191), а также к еще более важному выводу о ломке условных преград “красивости слога” – фундаментальной особенности толстовского языка.

Есть выходы и в еще более высокие уровни художественной системы и даже за ее пределы – непосредственно в “идеологию” Толстого. Так, давая обзор фразеологии математики и физики в языке романа и ссылаясь на мысль Б.М. Эйхенбаума о противостоянии этой фразеологии стилям публицистики “нигилистов” с их естественнонаучной окраской<sup>38</sup>, Виноградов делает вывод “о борьбе Толстого с литературно-интеллигентским журнально-публицистическим стилем своей эпохи” (187).

Вопрос о французском языке “Войны и мира” виделся Виноградовым в качестве злободневного вопроса времени, обостренного разногласиями между западниками и славянофилами. Однако главным в анализе использования французского языка было тоже рассмотрение его функций в перспективе художественной структуры толстовского романа.

Виноградов выделяет три семантических сферы такого использования: 1) воссоздание колорита эпохи через смешение русского языка с французским; 2) антитеза французского антинационального и русского, народного; 3) развитие этого контраста между условной театральностью французского языкового стиля (тенденция к риторике, условным эффектам заложена, по Толстому, в самом французском языке) и простотой, правдивостью чуждого условностям стиля русского. Функции последней сферы близки к общей толстовской тенденции борьбы с аффектированными и условными приемами выражения, с романтическими стилями предшествующей эпохи: «Красивым фразам, которые являются “выдумкой”, прикрывающей и скрывающей истинную сущность

<sup>38</sup> Лишь брошенную Эйхенбаумом мысль Виноградов, разумеется, детализирует, а фразеологию лингвистически каталогизирует, давая цепи примеров не только из математики, но и из астрономии, механики, физики. не ограничиваясь лексикой и фразеологией, считает необходимым этот обзор “дополнить (...) характеристикой хотя бы наиболее существенных особенностей толстовского синтаксиса”.

предмета, Л. Толстой противопоставляет непосредственное обозначение предмета и “прямые” выражения впечатления от него (...) Действительность как бы освобождается автором от обманчивого прерывающего и скрывающего ее тумана трафаретных слов» (240).

## 4

Центром схождения всех линий исследования лингвистической и нарративной структуры “Войны и мира” является пятая глава монографии, посвященная принципу многопланности повествования романа.

Впервые этот тип повествования был обозначен Виноградовым в книге “Гоголь и натуральная школа” (1925), где говорилось о стилистических эффектах, возникающих не только от непрерывного “скольжения” сказа от “автора” к героям, но об “оркестре” чередующихся голосов, которые создают эту сложную структуру (Виноградов II, 191). Сказ и чужие голоса впервые были разведены и увязаны с вопросами типов повествования в целом. Еще тверже это было сделано и глубже вдвинуто в недра нарративной проблематики в подготовляемой (и не вышедшей) в конце 20-х годов книге “Литература и устная словесность”: «Лики рассказчика и автора, покрывая (вернее: перекрывая) и сменяя один другого (...) оказываются основными формами организации сюжета, придают его структуре прерывистую асимметричную “слоистость”»<sup>39</sup>. В той же книге уже содержится утверждение о судьбоносной роли этого нарративного принципа в эволюционном литературном процессе (Виноградов V, 332). Однако здесь пока не ставится вопрос о его генезисе; имя Пушкина еще в этой связи не упоминается. Истоки повествования такого типа были прослежены и поставлены в связь с Пушкиным в специальных работах о нем 1930-х годов: “О стиле Пушкина” (1933), “Язык Пушкина” (1933, опубл. 1935), “Стиль “Пиковой дамы” (1934, опубл. 1936; см. Виноградов V, 176–239) и – позже – “Стиль Пушкина” (1940, опубл. 1941)<sup>40</sup>.

В этих сочинениях особенно разветвленной была классификация речевых сфер языка Пушкина. Проводил объект: становящаяся под рукой великого национального поэта система литературного языка. Но каждая из этих сфер исследовалась не только с точки зрения задач, обозначенных в подзаголовке книги “Язык Пушкина” как “Пушкин и история русского литературного языка” – ни одна из лексико-фразеологических групп, ни одно из синтаксических явлений не рассматриваются в чисто “тезаурусном” виде на основе общелингвистических категорий. Живя в контексте символики стихотворения, поэмы, стихотворного романа, они по законам этой символики и изучаются.

Многопланная структура стихотворного и прозаического повествования и связанные с ней “лики” автора являясь средой и почвой развития сложного субъектного символизма: смысловая перспектива слова углубляется, полнота его предметных значений сочетается с причудливыми субъектно-экспрессивными формами, рожденными в такого рода повествовании; “попадая в разные субъектные сферы, символ получал различное смысловое наполнение”<sup>41</sup>. Так, в “Полтаве” церковнославянская лексика создает не только эпический фон драмы в “летописно-русском духе, но и устанавливает идеологи-

<sup>39</sup> Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высш. шк., 1971. С. 191–192. Цитируемый фрагмент был включен автором в эту книгу из рукописи 1929–1930 гг. См. об этом в нашем комм. к статье Виноградова “Проблема сказа в стилистике” (V, 326–327).

<sup>40</sup> Эти работы (кроме статьи о “Пиковой даме”) из-за огромности общего их объема (свыше 85 а.л.) не могли войти в заканчиваемые настоящим томом “Избранные труды”. В переизданиях недавних лет они не были снабжены научными статьями и комментариями; в данном послесловии, завершающем нашу серию статей о языке и поэтике русской литературы в освещении Виноградова (см. Виноградов II, V, VI), мы вынуждены хотя бы конспективно на этих книгах остановиться.

<sup>41</sup> Виноградов В.В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. Т. 16–18. М.: Изд-во АН СССР, 1934. С. 205.

ческий критерий, риторические нормы оценки и освещения лиц и событий”<sup>42</sup>, в “Медном всаднике” церковнославянские слова, обрекающие библейские образы и мифы (см. анализ образа *багряницы*), приобретают “разнообразное стилистическое применение. К религиозно-символическим ветвям их прививались побеги новых смыслов, новых значений”<sup>43</sup>. “Особенно сложны, напряженны и разнообразны принципы ее (церковнославянской символики. – А.Ч.) семантической реорганизации в пушкинской поэзии 30-х годов”<sup>44</sup>.

Таков же виноградовский подход к другой важнейшей сфере пушкинского языка – “простонародной” стихии в нем. В противоположность упрощенному пониманию, сводящему дело к широкому использованию просторечных слов (представлению, благополучно дожившему до сего дня), Виноградов связывает это с усложнением стиля раннего Пушкина. Стиль этот был ориентирован на образность французского языка. Однако с середины 1820-х годов “простонародная” стихия шире вливается в творчество поэта. И, конечно, “несет с собой свою систему образов и мифов. Она разрушает однообразие отвлеченно-метафорической структуры французского стиля. Она противопоставляет условным, оторванным от живой действительности перифразам и метафорам новые формы символики”<sup>45</sup>. Особый эффект символических отражений создает смещение просторечия с формами литературного языка. Один словесный образ как бы пронзает разные субъектные плоскости и наполняется в них меняющимся содержанием. Например, в стихотворении “Д.В. Давыдову” (1836) все его смысловое движение определяется строем слов и фраз, которые (...) то вращаются в сфере книжного языка, то вырываются из него в среду разговорно-военного просторечия”<sup>46</sup>. Анализ этой новой, осложненной символики, связанной с просторечием, позволяет выйти в более высокие, надсловесные уровни пушкинской художественной системы: «Просторечие несло в язык Пушкина не только новые национально-характеристические формы субъектов, но и новые социально-бытовые контексты, новые варианты социальной биографии лирического или повествовательного “я”»<sup>47</sup>.

Столь же всестороннему анализу подвергается в книге еще один лексико-фразеологический пласт – отражение французского языка в языке Пушкина (гл. VI–VII).

В “Предисловии” к “Языку Пушкина” автор писал, что “должен был вынуть из книги две большие главы – “О синтаксисе Пушкина” (...) “О структурных формах пушкинского слова” – и перенести их в “стиль Пушкина”<sup>48</sup>. Оппоненты Виноградова вдоволь поиронизировали над этим признанием: автору, де, все равно, вставлять ли главу в книгу, в заглавии которой значится “язык”, или в другую, где там стоит “стиль”. Книги эти, объединенные общей методологией, надобно действительно рассматривать в единстве.

Перенесенные главы второй книги продолжали проблематику первой – исследование “ломаной линии экспрессивных переходов”, вопрос о сохранении основного вещественного значения слова как фундамента дальнейших изменений, проблема связи слова и предмета, столкновение слов разных стилистических сфер, отчего возникает взаимоосвещение слов и фраз и мн. др.

Обостренный субъектный драматизм пушкинского слова Виноградов связывает с реформой синтаксиса. Как и было обещано, в “Стиле Пушкина” явилась вынутая глава о синтаксисе. Теперь она получила название “III. Новые формы синтаксической логики, выразительности и изобразительности в стихотворном стиле Пушкина”. Однако есть основания предполагать, что раздел этот в конце 30-х годов был в значительной мере на-

<sup>42</sup> Виноградов В.В. Язык Пушкина. М.: Наука, 2000. С. 154.

<sup>43</sup> Там же. С. 176.

<sup>44</sup> Там же. С. 179.

<sup>45</sup> Там же. С. 459–460.

<sup>46</sup> Там же. С. 473.

<sup>47</sup> Там же. С. 475.

<sup>48</sup> Там же. С. 10.



писан заново или существенно пополнен. Во всяком случае, некоторые его идеи, в частности, одна из центральных – о присоединительных конструкциях, были сформулированы позже “Языка Пушкина”, уже в ссылке, в знаменитой статье «Стиль “Пиковой дамы”»<sup>49</sup>, давшей классические характеристики этого типа синтаксической связи, вошедшие вместе с виноградовским термином в синтаксическую науку. И это, и описание порядка слов, смены форм лица, интонаций в стихе и прозе Пушкина – увязываются со смещением точек зрения, создающих сложное многосубъектное повествование.

К художественному центру пушкинского стиля – семантической многопланности, пересечению и взаимопроникновению разных стилистических сфер, углубляющему смысловую перспективу, притягивается и такая важная черта, как “художественное мышление литературными стилями” и связанное с нею плетение новых узоров по старой канве” (название одного из разделов книги). Речь идет о насыщенности речи “отражениями наиболее значительных, наиболее известных произведений мировой литературы”, включении открытых или завуалированных цитат, ссылок на знаменитые афоризмы, изречения, на “крылатые” художественные образы и выражения, приеме «литературных “применений” и намеков. Слово было намагничено разносторонним действием литературной традиции»<sup>50</sup>. Очерчена не только программа того, что стало уже в наше время называться интертекстуальным анализом, но и даны его примеры – открывающихся здесь “завуалированных семантических ходов”, периодических намеков, тонких стилизаций, неожиданных смыслов. Следует отметить и методологически актуальное для современной практики обычное для Виноградова историко-лексикологическое предупреждение: не считать цитатами то, что является всего лишь общепозитивскими клише времён. «Совпадение в выражениях, во фразовом контексте между стилем Пушкина и языком писателей – предшественников и современников – само по себе не говорит ни о “плагиате”, ни о цитировании. Отнесение того или иного случая к определенной семантической категории, его разъяснение равносильно его историческому осмыслению. Но этот процесс семантического истолкования фразеологических явлений пушкинского стиля еще в зародыше»<sup>51</sup>. В зародыше он пребывает и сейчас.

Для работ Виноградова 30-х годов характерны выходы за пределы собственно стилистического ряда. Это и анализ изображения “психо-физиологических” переживаний в их противоречивой сложности у Толстого, исследование новаторских принципов построения у него внутреннего монолога; это характеристика пейзажа и портрета, приемов психологического изображения, сюжета, проблем рока и судьбы у Лермонтова (в “Фаталисте”); это построение образа героя и характера в поэмах и прозе Пушкина или такие вопросы в статье о “Пиковой даме”, как сюжет повести и профессионально-игрецкие анекдоты; “математический расчет и кабалистика игры как художественные темы”, символика карт и др.

Работы Виноградова 30-х годов окончательно утвердили и тот метаязык поэтики, который складывался у него начиная с 20-х годов и который сохранился в его лучших работах 40-х и 50-х.

Художественный текст – объект такой сложности, что некоторые его особенности не поддаются однозначно-терминологическому описанию, но лишь образно-метафорическому. Такие характеристики отдельных явлений стиха и прозы, качеств художественных систем находим в работах Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума; главные категории теории поэтики Бахтина – метафоричны. Это нисколько не мешает их восприятию, пониманию и укоренению: любой термин жив не каким-либо законодательным установлением, но питающей почвою подстилающей его теории.

<sup>49</sup> Из этой работы в “Стиль Пушкина” почти целиком вошли изъятые редакцией “Временника пушкинской комиссии”, где она была напечатана, несколько разделов. См. об этом: V, 348, 357 (комментарий Е.А. Тоддеса).

<sup>50</sup> Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. С. 429.

<sup>51</sup> Там же. С. 451.

Основные понятия метаязыка Виноградова, применяемые им при описании сложных нарративных структур, созданы целиком на метафорической основе: “повествовательные плоскости”, “пересечение плоскостей”, “субъектные призмы” и “субъектные сферы”, “одноплоскостное повествование”, “сдвинутые конструкции”, “меняющаяся синтаксическая перспектива” и др. Эти образные терминологические образования подкреплены не только виноградовской теорией наррации, но и практикой его описания повествовательных систем русской литературы от Карамзина до Чехова. Метаязык этот привился настолько, что им всегда охотно пользовались авторы, в высшей степени далекие от виноградовских идей, – в статьях и разделах, озаглавленных “Мечта в царстве прошлого”, “Ленинская концепция творчества Льва Толстого как ключ к изучению его поэтики”, “Зеркало эпохи” и т.п.

## 5

Труды Виноградова до конца 30-х годов о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Толстом были последними работами монографического типа – каждая из них по сути дела являла собой книгу, только не изданную отдельно.

В последующие тридцать лет своей научной деятельности он будет писать (за исключением обширной работы об И.И. Дмитриеве) лишь небольшие статьи (главы, разделы, параграфы) о протопопе Аввакуме, Бестужева-Марлинском, Брюсове, Григоровиче, Достоевском, Загоскине, Карамзине, Лажечникове, Ломоносове, Крылове, Лескове, Михайловском-Данилевском, Некрасове, Радищеве, Салиасе, Салтыкове-Щедрине, Станиславском, Суворине, Тургеневе, Фонвизине, Чехове. Книги теперь он публикует на теоретические темы; сделав круг, его мысль вернулась к тому, с чего он начинал – к общим проблемам поэтики.

Начальной в этой серии монографий явилась книга “О языке художественной литературы” (1959). Это был первый после “Литературы” Б. Эйхенбаума, “Архаистов и новаторов” Ю. Тынянова, “О теории прозы” В. Шкловского, “Вопросов теории литературы” В. Жирмунского, “О художественной прозе” самого Виноградова теоретический труд по поэтике; это была – прежде всего – первая после тридцатилетнего перерыва книга, где объективно оценивался вклад в науку формальной школы. В этой и второй его книге тех лет<sup>52</sup> заново вводились в научный обиход имена, дотоле упоминаемые или редко, или с официально утвержденной отрицательной коннотацией, или не упоминаемые вообще (чьи сочинения и органы, где они печатались, вроде нью-йоркского “Нового журнала”, находились в спецхране) – такие, как П.М. Бицилли, О.М. Брик, Д.Д. Бурлюк, И.А. Бунин (его не изданная тогда на родине книга “О Чехове”), М.Л. Гофман, В.В. Набоков, В.Ф. Переверзев<sup>53</sup>, Р. Плетнев, В.А. Пяст, В.В. Розанов, В. Сечкарев, Н.С. Трубецкой, Б.М. Энгельгардт, Р. Якобсон.

В книге 1959 г. обсуждались многие из проблем, поставленных еще в статьях 1922–1930 гг.: дифференциация художественно-стилистических и общелингвистических категорий, соотношение дескриптивного изучения языка писателя и функционально-стилистического исследования лексико-грамматических его единиц, “поиски методов исчерпывающего исторического исследования языка писателя на фоне современной этому писателю системы литературного языка и его стилей”<sup>54</sup> (суть всего подхода Виноградова к поэтике), проблемы диалектической речи и проблемы сказа, “различие в фор-

<sup>52</sup> Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М.: 1961.

<sup>53</sup> Виноградов хлопотал о возвращении не только самого имени Переверзева. Будучи академиком-секретарем ОЛЯ АН СССР, он писал 29 февраля 1956 г. В Прокуратуру СССР: “Я хорошо знаком с научными трудами проф. В.Ф. Переверзева. В.Ф. Переверзев – известный исследователь истории русской литературы XIX в. (творчества Гоголя, Достоевского, истории русского романа). Ему в настоящее время более 70 лет, и, по моему мнению, было бы целесообразно предоставить ему возможность в условиях московской жизни завершить начатые им ценные литературоведческие работы” (ОР РГБ. Ф.В.Ф. Переверзева).

<sup>54</sup> ОЯХЛ, с. 82.

мах и типах связей и взаимодействий между литературным языком и языком художественной литературы в разные периоды истории народа”<sup>55</sup> и др.

В конце первой главы ОЯХЛ Виноградов дал, как часто это делал, список-вопросник нерешенных проблем в области изучения языка художественной литературы. Из 16 позиций, обозначенных автором как “антиномии”, наибольшее внимание в книге уделено двум: “10) Различия в формах и типах связей и взаимодействий между литературным языком и языком художественной литературы в разные периоды истории народа и их исторические закономерности”; “14) Реализм и развитие языка художественной литературы” (ОЯХЛ, 82–83). Этим темам была посвящена шестая глава книги, получившая название “Реализм и развитие русского литературного языка”, оттеснившая на задний план в сознании читателей прочие ее проблемы и вызвавшая острые споры – как ни одно сочинение Виноградова из написанного им в последние двадцать лет. Произошло это не случайно: в разделе рассматривался центральный и больной вопрос тогдашнего отечественного литературоведения – проблема реализма.

В понятие “реализм”, нечасто его употребляя, Виноградов не вкладывал оценочно-го или тем более идеологического содержания. Для него это был тип изображения: психологии, обстановки, пейзажа, способы ведения диалога, степень использования социально-речевых стилей, тип, противостоявший прежде всего главному своему предшественнику – романтизму с его бедной социально-речевой палитрой, с его аффектированным, экзотически-абстрактным изображением чувства, условно-риторическим – диалога, далеким от “натуры” – интерьера, портрета, пейзажа, односторонне-субъективным – автора-повествователя, “реалистическое психологическое изображение”, “реалистический принцип исторической характеристики”, “реалистический стиль” (как оппозиция стилям романтическим), построение многопланового «сложного реалистического образа художественного “я” образа автора»<sup>56</sup>.

Уже к середине 30-х годов в отечественном литературоведении “реализм превращался в догматическое понятие, лишенное конкретного исторического содержания. Дело представляется примерно так: в литературе что реалистично, то хорошо; что хорошо, то реалистично”<sup>57</sup>. В последнее время это понятие все более смешалось в идеологическую среду и в 50-е годы утвердилось в ней окончательно. В ОЯХЛ Виноградов дал подробно-язвительный обзор подобных теорий, опирающихся “как на теоретический фундамент на априорное убеждение в неразрывной связи реализма с революционной идеологией”<sup>58</sup>, независимо от конкретно-исторических изменений в системе форм литературного выражения” (438). Проблема специфики литературы исчезает. При характеристике реализма как целиком общественно-идеологического направления (в последний его период начинают “подступы к социалистическому реализму”) он, заключает Виноградов, “теряет все черты метода словесно-художест-

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> См., напр., Стиль Пушкина. С. 603, 630; О языке Толстого – с. 219–223 и др. Виноградов вообще не ставил “себе широкой задачи – разобраться во всех значениях и оттенках термина *реализм*, как он применяется к явлениям мировой, в частности русской литературы” (ОЯХЛ, с. 463), считая его слишком общим и неопределенным и предпочитая употреблять его в адъективных словосочетаниях, характеризующих конкретные явления художественной системы.

<sup>57</sup> Гинзбург Л. К постановке проблемы, реализма в пушкинской литературе // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР. Вып. 2. М, Л., 1936. С. 148. С сокр. под загл.: “Пушкин и проблема реализма” // Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987. С. 58.

<sup>58</sup> В книге собрана большая коллекция высказываний (из сочинений В. Днепрова, В. Огнева, С. Петрова, У. Фохта, Я. Эльсберга и др.) на тему: “Из деятельного революционного отношения к жизни, из революционного взгляда на мир естественно и неизбежно вырастает реалистическое искусство” (442). Обзор заканчивался авторским пассажем: “А реализм Достоевского или реализм Л. Толстого? Реализм Тургенева? Реализм Бунина? Они тоже выросли из революционно-го взгляда на мир?” (443; в наст. изд. – с. 137).

венного изображения жизни и должен быть отнесен к истории общественной мысли как своеобразная реалистическая идеология” (440).

Звание реалиста как знак отличия чаще всего было присвоено Пушкину. “Пушкин – величайший русский поэт; проявляя свое положительное отношение к Пушкину, литературоведы стремятся найти у него реализма как можно больше и на как можно более ранних этапах творчества”<sup>59</sup>.

Исходя, по своему правилу, из конкретно-исторической картины, Виноградов полагал, что если реализмом считать то направление, которое начали Гоголь и ранний Достоевский и продолжили Гончаров, Тургенев, Толстой и далее, то Пушкина еще нельзя целиком к нему присоединить. “В области драмы и прозы великим поэтом лишь намечены разнообразные пути национально-реалистического решения проблемы литературной характерологии и сделаны первые гениальные опыты”<sup>60</sup>. Пушкин еще не использует так широко, как Гоголь и молодой Достоевский, разговорно-чиновничий диалект, профессиональные и социально-групповые диалекты, свойственные натуральной школе; осколки просторечия и простонародного языка еще иногда «густо перемешаны литературно-книжными выражениями, приспособлены, так сказать, к системе языка “хорошего общества”»<sup>61</sup>. Слово “реализм” не вполне можно применить к Пушкину, скорее “метод пушкинского творчества со второй половины 20-х годов можно определить как метод *символического реализма*”<sup>62</sup>.

В ОЯХЛ эти мысли были развиты и выражены еще недвусмысленней: “Стилю Пушкина еще чужды резкие приемы социально-речевой, профессиональной, жаргонной и отчасти народно-областной типизации, столь характерной для “реалистических стилей” натуральной школы 40–50-х годов” (477). «В творчестве Пушкина заложены были общие основы “реализма” как системы словесного искусства и даны такие образцы нового метода, как “Капитанская дочка” и “Пиковая дама”. С гораздо большей полнотой и широтой реализм раскрылся лишь в стилистике и поэтике так называемой “натуральной школы” 40–50-х годов XIX в.» (473).

Художественная система Пушкина обладала лишь частью тех свойств, которые составили основу так называемого реализма XIX в. По Виноградову, “реалистический метод” или “реалистическое искусство слова” во всем его диапазоне, включая изображение “многообразия национальных характеров и воспроизведение национальных типов в полноте их словесного выражения” “не может сложиться до образования соответствующего национального литературного языка”, это искусство возникает и развивается лишь “в связи с созданием нормы национального литературного языка и осознанием многообразия социально-речевых стилей народно-разговорной речи или (...) после того, как сформировался национальный литературный язык (...) В истории русского литературного языка этот процесс достигает особенной интенсивности в 30–40-е годы XIX в. или, как часто говорят, во второй четверти XIX в.» (ОЯХЛ, 466–467).

На фоне партийно-идеологических квалификаций, вынимающих реализм из движения литературных направлений, а Пушкина превращающих во внеисторическое “знамя” и “наше всё”, виноградовские идеи по поводу того и другого выглядели филологическим диссидентством.

Особенно ярко неприятие его конкретно-исторического подхода выявилось при обсуждении ОЯХЛ, выдвинутой на соискание Ленинской премии.

Тон был задан статьями Л.И. Тимофеева<sup>63</sup> и Д.Д. Благого<sup>64</sup>. Последнего сильно раздражило то, что Виноградов “иронически высмеивает советских литературоведов”, которые “связывают развитие реализма с развитием народности в литературе (...) Не ца-

<sup>59</sup> Гинзбург Л. Указ. соч.

<sup>60</sup> Виноградов В.В. Стиль Пушкина. С. 656.

<sup>61</sup> Там же. С. 486–487.

<sup>62</sup> Виноградов В.В. Язык Пушкина. С. 487.

<sup>63</sup> Тимофеев Л. Есть ли особая наука о языке литературы? // Литература и жизнь. 1960. 16 марта.

<sup>64</sup> Благой Д. Идеюность и художественность неразрывны // Известия. 1960. 18 марта.

дит автор и тех литературоведов, которые устанавливают, исходя из методологии статей Ленина о Льве Толстом, связь между развитием реализма и освободительным движением в стране”<sup>65</sup>. “Не следовало бы, – считал автор, – отмахиваться и от определения Энгельса”. Как “идеалистическую” и соответственно антиленинскую квалифицировал рецензент центральную категорию теории Виноградова – “образ автора”: «Читатель всегда, а в наше советское время в особенности, ищет в произведениях художественной литературы не “душу писателя”, а правду, реальность жизни, в нем изображенную. Выдвигать же “душу” или “образ автора” как “центральную проблему стилистики” – значит оказаться в плену субъективно-идеалистических представлений о сущности искусства, которые так сокрушительно разгромил Ленин в статьях о Толстом». И, разумеется, главного официального пушкиниста особенно оскорбило, что Достоевский в книге рассматривался в одном ряду с Пушкиным: “Так смещается вся перспектива исторического развития литературы в ее прогрессивном, поступательном движении. Достоевский – один из замечательнейших русских писателей. Но не он, вопреки многим западноевропейским критикам, является главным лицом в истории русского реализма, не с ним связаны основные, наиболее передовые литературные традиции”<sup>66</sup>.

В марте 1960 г. в Институте мировой литературы им. А.М. Горького состоялось обсуждение ОЯХЛ. Как и в напечатанных ранее статьях, выступавшие сосредоточились на тех же проблемах. “В книге получается, что реализм возникает на базе определенного состояния развития национального языка, – говорил Г. Абрамович. – (...) На самом деле определяющим фактором является социальная действительность (...) Критический реализм порождается в определенную эпоху. Как писали Маркс и Энгельс в “Манифесте коммунистической партии...” и т.п.<sup>67</sup>

Более резкие, по сравнению со статьями, формулировки прозвучали в выступлении Д. Благого: “Тут я должен прямо сказать, что предлагаемое автором в книге решение основных из этих вопросов, с моей точки зрения, носит сугубо дискуссионный, а порой и прямо неверный характер”<sup>68</sup>. У.Р. Фохт также полагал, то “ход суждения от состояния литературного языка к реализму – ложный”<sup>69</sup>. Б.А. Бялик говорил, что “совершенно несостоятельны попытки вывести реализм за пределы явлений идеологических”<sup>70</sup>.

И на обсуждении, и в газетах были положительные и даже высокие оценки<sup>71</sup>. “Подобного рода работ, – писали Б. Бурсов и Д. Лихачев, – не знала дореволюционная филологическая наука”, не знает его и современная буржуазная наука Запада. Благодаря появлению работ Виноградова “можно считать, что у нас образовалась новая область филологической науки. Это, собственно, и не литературоведение, и не лингвистика, а соединение их обоих в нечто совершенно оригинальное”<sup>72</sup>. Высоко на этой дискуссии оце-

<sup>65</sup> Виноградовым не выполнялось, таким образом, главное условие, обязательное для советской гуманитарной науки: “сведение или во всяком случае возведение любой интеллектуальной, моральной или художественной проблематики к социально-политической – в перспективе истории европейских и русских революций” (Тоддес Е.А. Б.М. Эйхенбаум в 30–50-е годы: (К истории советского литературоведения и советской гуманитарной интеллигенции) // Тыняновский сборник. Вып. 11. Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: ОГИ, 2002. С. 591).

<sup>66</sup> Благой Д. Указ. соч. Напомним, что Достоевский был “реабилитирован” всего за несколько лет перед тем.

<sup>67</sup> Слово, образ, стиль (Обсуждение книги В. Виноградова “О языке художественной литературы” // Вопросы литературы. 1960. № 8. С. 50).

<sup>68</sup> Там же. С. 52. Мои записи этого обсуждения свидетельствуют, что в опубликованной в журнале стенограмме подобные пассажи были сильно смягчены.

<sup>69</sup> Там же. С. 60.

<sup>70</sup> Там же. С. 63.

<sup>71</sup> Кожевникова Н. Сокровища родного слова // Литература и жизнь. 1959. 28 октября; Федин К. О книге академика В.В. Виноградова // Лит. газета. 1960. 25 февраля; Перцов П. Искусство слова и пути его изучения // Лит. газета. 1960. 31 марта.

<sup>72</sup> Бурсов Б., Лихачев Д. Новаторская книга // Литература и жизнь. 1960. 16 марта.

нили книгу А. Ефимов, В. Левин. “Особо, углубленно можно изучать, – говорил М. Храпченко, – и мастерство композиции и сюжетосложения, и язык художественной литературы, но все это надо делать с позиций марксистско-ленинской методологии (...) В. Виноградов так и поступает, добиваясь больших научных результатов”<sup>73</sup>. В некоторых положительных отзывах звучали те же ноты, что и в выступлениях несогласных – недооценка в книге идеологической и социальной стороны литературы. Высоко ставя как достоинства книги в целом, так и отдельные анализы (например, разбор “Левши”), В. Перцов, однако, замечает: «В. Виноградов не заметил в своем анализе главного – самого героя (...) Язык Лескова заслонил от него образ Левши. Поэтому ученый неправильно определил “социальный смысл” сказа»<sup>74</sup>. Градус положительных оценок оказался ниже градуса отрицательных. Ленинской премии книге не дали.

## 6

Давление времени и высокого официального положения автора ощутимо в книге: обзорность, тематические списки имен исследователей, элементы ритуальной отчетной и указующей фразеологии<sup>75</sup>, особенно заметной на фоне созданного им оригинального научного стиля, сглаженность формулировок, потерявших былую знаменито-эпатирующую остроту.

При всем том и в этой книге, и в работах середины 30–40-х годов отчетлива существенная разница научных позиций Виноградова и позиций некоторых его товарищей и коллег по петроградско-ленинградскому Государственному институту истории искусств, Ленинградскому университету, научным сборникам 30-х годов – таких, как С.Д. Балухатый, Г.А. Гуковский, Ю.Г. Оксман, Л.В. Пумпянский, стремившихся честно включить в свою методологию марксистские или хотя бы социологические (В.Б. Шкловский) положения<sup>76</sup>.

Особо драматичной была научная судьба Б.М. Эйхенбаума, исследованная в монографии Е.А. Тоддеса (см. примеч. 65). В начале 30-х годов он не только принимает “заданные идеологические посылки (и трактовку русской истории в духе М.Н. Покровского), но и прибегает к политической терминологии, говоря на темы истории литературы и поэтики”<sup>77</sup>, позднее пытается вписать интерпретации лермонтовских произведений “в замкнутый круг идеологических координат”<sup>78</sup>, а в 50-е годы важные для него мысли о генезисе и дальнейшей судьбе психологизма в русской литературе окрашивает “социологически” (“психологизм стал своего рода орудием дворянской литературы в ее борьбе с революционными демократами”)<sup>79</sup>. В статье “О взглядах Ленина на историческое значение Толстого” «тщательный обзор соответствующих ленинских высказываний, достойный всяческого внимания памятник (по-своему более значащий, чем “Памятник научной ошибке”) эволюции советского интеллигента старшего поколения. Он не просто принимает и применяет те или иные концепты официальной доктрины или присоединяет свой голос к голосу государства в качестве “советского человека”, но конституирует

<sup>73</sup> Слово, образ, стиль... С. 61.

<sup>74</sup> Перцов П. Искусство слова и пути его изучения // Лит. газета. 1960. 31 марта.

<sup>75</sup> Ср., напр.: “Сделано многое, но еще больше предстоит сделать. Необходима активизация работ в этой области стилистики художественной литературы. Нас должен воодушевить пример чешских и польских филологов, достигших за последние годы больших и интересных результатов” (ОЯХЛ, 32).

<sup>76</sup> Речь не идет об ученых, изначально или достаточно рано перешедших, по выражению Шкловского, “на их сторону” – таких, как Н.К. Пиксанов или Д.Д. Благой. Особый случай – некоторые книги М.М. Бахтина, изданные под чужими именами, где марксистская методология и фразеология диктовалась “маской”, в стиле и духе которой и писались эти сочинения.

<sup>77</sup> Тоддес Е.А. Б.М. Эйхенбаум в 30–50-е годы. С. 608.

<sup>78</sup> Там же. С. 635.

<sup>79</sup> Эйхенбаум Б. Я.П. Полонский // Эйхенбаум Б. О поэзии Л., 1969. С. 254.

себя в качестве советского ученого»<sup>80</sup>. В итоговой работе о Лермонтове, писавшейся тогда же, когда заканчивалась ОЯХЛ, Эйхенбаум за год до смерти успел сделать шаг “по обратному пути”. Однако шаг был компромиссный – “не только к опоязовскому наследию, но и к возобновлению попыток совмещения его с идеологическим подходом, признаваемым в качестве и ранге определяющего”<sup>81</sup>.

В отличие от названных ученых взгляды, научный метод Виноградова и его аналитический курс не претерпели сколь-нибудь существенных изменений по сравнению с 30-ми годами<sup>82</sup> (исключая почти механическую замену “среднего сословия” на “буржуазию” и внедрение таких терминов, как “мелкобуржуазные народнические стили”, “буржуазно-демократическая речь”, или почти оксюморное “буржуазно-светское просторечие”). Не случайно такой старательный противник формального метода, как В. Перцов, в хвалебной в целом статье об ОЯХЛ резко обрушился на анализ лесковского “Левши”, не найдя в нем исследования поруганной “человечкиной души” и “оскорбленной национальной гордости тульского мастера”<sup>83</sup>, – раздел книги с этим формальным анализом целиком представляет собою вставку в нее из рукописи 1929 г. Такие фрагменты (из машинописи 1930 г.) мы обнаруживаем даже в последней книге Виноградова, изданной уже после его смерти<sup>84</sup>. На самом деле этих фрагментов гораздо больше (можно предположить, например, что к ним относится замечательный обширный анализ “Бедных людей” в ОЯХЛ, но, не имея рукописи, мы не можем утверждать это с уверенностью) – они свободно инкорпорируются в поздний текст, не чувствуя себя там чужими.

Наибольшим и самым прямым образом время отразилось на серии публикаций Виноградова, связанных со “сталинским эпизодом”. В эти два с половиной года он написал около полутора десятков статей или посвященных “сталинскому учению о языке”<sup>85</sup>, или цителлингвистического характера, прослоенных цитатами из брошюры Сталина “Марксизм и вопросы языкознания”<sup>86</sup>. Цитаты эти, впрочем, почти всегда носили ритуальный характер. Так, в статье “Язык Гоголя и его значение в истории русского языка” после слов “выдвинулась задача характеристики речи” шла фраза: “В свете трудов И.В. Сталина по вопросам языкознания нам легко теперь понять историческую суть этой задачи”<sup>87</sup>. Несколькими строками ниже было: “Как указал И.В. Сталин, творец и

<sup>80</sup> *Тоддес Е.А.* Б.М. Эйхенбаум в 30–50-е годы. С. 584.

<sup>81</sup> Там же. С. 640.

<sup>82</sup> Виноградов, по сути, не очень кривил душою, когда во время одного из допросов на Лубянке (15 марта 1934 г.) говорил – на языке допросников – о своих настроениях: “Я признаю, что был настроен антисоветски. Мои настроения росли и из моих антимарксистских идеологических установок и из моей неудовлетворенности положением в стране, особенно – резкими формами борьбы против капиталистических буржуазных элементов, принявших широкое распространение за последние годы; тяжелым положением интеллигенции” (Центральный архив ФСБ. Дело Р28879. Т. 7. Л. 252. Цит. по: *Чудаков А.П.* Виноградов: арест, тюрьма, ссылка, наука // *Тыняновский сборник*. Вып. 9. Седьмые тыняновские чтения. Рига; М. (1995–1996. С. 471).

<sup>83</sup> *Перцов В.* Указ. соч.

<sup>84</sup> *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М.: Высш. шк., 1971.

<sup>85</sup> См., напр.: *Дискуссия о языке // Огонек*. 1950. № 33; *Свободная дискуссия в “Правде” по вопросам языкознания и ее значение для дальнейшего развития советской науки о языке // Вопросы языкознания в свете трудов И.В. Сталина*. М.: МГУ, 1950; *О трудах И.В. Сталина по вопросам языкознания // Сб. стенограмм публичных лекций, прочитанных в Центральном лектории Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний*. М., 1951.

<sup>86</sup> *Критика антимарксистских концепций стадильности в развитии языка и мышления (1923–1940) // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании*. Ч. 1. М., 1951; *Понятие внутренних законов развития языка в общей системе марксистского языкознания // Вопросы языкознания*. 1952. № 2 и др.

<sup>87</sup> *Материалы и исследования по истории русского литературного языка*. М., 1953. Т. III. С. 15. В наст. изд. в соответствии с принятым в 1973 г. Редколлегией “Избранных трудов” решением подобные пассажи из тезисов, опубликованных в этой серии работ, исключались.

носитель языка – народ; общенародный язык безразличен к классам...”<sup>88</sup> (В сборнике, где опубликована статья, из восьми работ таких цитат нет в двух – Н.П. Третьякова и Н.Ю. Шведовой).

С середины 30-х годов и в последующие пятнадцать лет биография Виноградова мало напоминает биографию большого академического ученого (или напоминает – советского).

После проведенной властями реорганизации Государственного Института Истории Искусств, фактически приведшей к упразднению этого замечательного центра науки, Виноградов переезжает из Ленинграда в Москву (преподает в областном, вечернем пединститутах и институте им. А.С. Бубнова). 8 февраля 1934 г. его арестовывают вместе с группой известных ученых по сфальсифицированному НКВД так называемому делу “Российской национальной партии”, или “делу славистов”<sup>89</sup>; после Лубянки и горьковской пересыльной тюрьмы его отправляют 18 апреля<sup>90</sup> в ссылку в Вятку на три года<sup>91</sup>. Благодаря хлопотам М.А. Цявловского и В.В. Вересаева<sup>92</sup> вернулся он досрочно – 2 мая 1936 г. Несколько лет, преподавая в московских педагогическом и дефектологических институтах, он не имел права на жительство в столице и принужден был жить в Можайске; каждая ночевка в московской квартире являлась нарушением паспортного режима; прописка была получена лишь накануне войны. Действовала она недолго: в самые первые дни войны В.В. Виноградов как “социально-опасный элемент” был выслан в 48 часов – на этот раз в Тобольск, где пробыл до 1943 г. Вернулся он в Москву опять-таки благодаря хлопотам коллег.

Запрета на печатанье все эти годы, однако, не было; он публикует несколько книг, учебных пособий, статей-монографий в “Литературном наследстве” и академических сборниках. Его имя было изъято лишь из Толкового словаря под ред. Д.Н. Ушакова (Виноградов был там одним из редакторов и активнейших вкладчиков) – очевидно, из личной послушливости главного редактора. Эта “ушаковщина”, как называл ее Виноградов, создала для него, работавшего в это время над монографией “Современный русский язык”, странную ситуацию. “Сейчас я все время сталкиваюсь с вопросом, – писал он, – могу ли я пользоваться своей собственной работой как автор или должен ссылаться на “подставного автора” – Ушакова”<sup>93</sup>.

Профессорская деятельность Виноградова в МГУ (продолжавшаяся почти двадцать пять лет) началась благополучно: его “Русский язык” был удостоен первой премии им. Ломоносова 1945 года и вскоре издан<sup>94</sup> (впоследствии получил Сталинскую премию).

Покой был недолог – автор этого классического труда, сопоставимого по масштабу с грамматиками Ломоносова, Буслаева, Потемни, Шахматова, уже академик<sup>95</sup>, в 1949 г. становится объектом травли в ходе кампании против “космополитов”<sup>96</sup>. Однако следующий год дает обратный зигзаг судьбы – после лингвистической дискуссии 1950 г. Виноградов, занимавший с 30-х годов антимарристскую позицию, оказывается вознесен на самые вершины академической иерархии: он становится академиком-секретарем ОЛЯ, членом Президиума АН, директором Института языкознания, главным редактором ор-

<sup>88</sup> Материалы и исследования... С. 15.

<sup>89</sup> Подробно об этом деле см.: *Ашин Ф.Д., Алпатов М.В.* “Дело славистов”: 30-е годы. М.: Наследие, 1994.

<sup>90</sup> Письмо к Н.М. Малышевой 18 апреля 1934 г. (почт. штемпель: Моховые горы) // АРАН.

<sup>91</sup> По подсчетам самого Виноградова – видимо, с учетом срока предварительного заключения – “на 1000 дней” (письмо Н.М. Малышевой от 20 апреля 1934 г. // АРАН).

<sup>92</sup> *Малышева-Виноградова Н.М.* Страницы жизни В.В. Виноградова // *Русская речь*. 1989. № 4. С. 85. В этих хлопотах, по свидетельству Н.И. Либана, принимал участие и Д.Н. Ушаков. См. *Либан Н.И.* “Сесть в филфакское кресло...” Филфаковские этюды // *Газета*. 2002. 25 января.

<sup>93</sup> Письмо к Н.М. Малышевой от 13 декабря 1934 г. (АРАН).

<sup>94</sup> *Виноградов В.В.* *Русский язык* (грамматическое учение о слове). М.; Л., 1947; 4-е изд.: М.: Русский язык, 2001.

<sup>95</sup> Действительным членом Академии наук он стал после знаменитых выборов 1946 г.

<sup>96</sup> См.: *Агапов Б., Зелинский К.* Нет, это не русский язык! Лит. газета. 1949. № 8; *Некрич А.* Поход



ганизованного в 1952 г. журнала “Вопросы языкознания”, членом редколлегий других журналов, изданий, сборников, одновременно депутатом Верховного Совета РСФСР, Моссовета, членом Советского комитета защиты мира, председателем Международного и Советского комитета славистов и проч. 1967–1968 гг. дают новый поворот: из-за независимой позиции и резких высказываний в адрес самых высокопоставленных лиц партийной номенклатуры Виноградов был отставлен от всех высоких постов. В последний год жизни он заведовал сектором исторической поэтики и стилистики в Пушкинском доме АН СССР.

Все эти амплитуды маятника судьбы, казалось, не влияли на научную продуктивность Виноградова. И в молодости, и в бытность свою административно-ссылным, жившим за тонкой перегородкой в комнате стрелочника, или в зимнем Тобольске, где приходилось пилить дрова на пристани, и будучи академиком-секретарем, ежедневно часами заседавшим, он писал равно много; эта способность с годами если и не возрастала, то видимо не уменьшалась.

В 60-е годы выходят теоретические книги Виноградова “Проблема авторства и теория стилей” (1961), “Сюжет и стиль” (1963), “Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика” (1963), “О теории художественной речи” (1971, в рукописи дата: 24.XI.1968). Продолжалась работа по исторической лексикологии (собрано в кн.: “История слов. Около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных”, 1994), текстологии, истории славянских литературных языков (кн.: “Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка”, 1958; “Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития”, 1967), по истории языкознания (кн. “Из истории изучения русского синтаксиса. От Ломоносова до Потебни и Фортунатова, 1958).

Одновременность работ совершенно разномемных изначально была отличительной его чертой. Для него переходы эти были нетрудны, границы областей проницаемы. В светлом поле сознания Виноградов держал один объект: язык – речь, который он созерцал со всех сторон, от морфологической до стилистической. Все это было Слово, в его бытии в любой сфере общенародного языка и индивидуальных стилях великих русских писателей.

*А.П. Чудаков*

## КОММЕНТАРИИ

Комментарии к статьям составили и текст подготовили: “О языке ранней прозы Гоголя” – *Е.И. Самородницкая*; “Язык Гоголя и его значение в истории русского языка” – *А.В. Цуркан*; “Тургенев и школа молодого Достоевского”, “Реализм и развитие русского литературного языка”, “О языке Толстого” – *А.П. Чудаков*, “Язык Зощенки” – *М.О. Чудакова*; “О символике Анны Ахматовой” – *Р.Д. Тименчик*. Сверху цитат в статье “О языке Толстого” произвела *В.С. Бастрыкина*.

### О ЯЗЫКЕ РАННЕЙ ПРОЗЫ ГОГОЛЯ

Впервые – Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1951. Т. 2. С. 94–138.

Название статьи Виноградова не вполне соответствует ее содержанию; по сути статья посвящена сравнению редакций “Вечера накануне Ивана Купала”. В то же время заголовки носят принципиальный характер. Признавая несомненный факт наличия двух стилистических тенденций в раннем творчестве Гоголя (“народно-бытовой” и “книжно-романтической”), Виноградов последовательно сосредоточивает внимание только на первой: «[...] Заранее очевидно, что удельный вес тех двух разновидностей стиля Гоголя, которые нашли выражение в “Вечере накануне Ивана Купала” и в “Майской ночи” (и “Сорочинской ярмарке”. – *Ред.*), неодинаков». С этим связано и последовательное отождествление стилистических позиций Фомы Григорьевича и Рудого Панька (собирателя чужих историй, включившего в свою книгу рассказы не только дьячка, но и “горохового панича”), и отказ от дифференцированного подхода к оценкам “Вечеров...” Н.А. Полевым и А.Я. Стороженко, и значимое отсутствие обсуждения стилей “Страшной мести” или “Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки”, отнюдь не тождественных сказовой манере Фомы Григорьевича, и игнорирование того факта, что “доля” Фомы Григорьевича во второй части “Вечеров...” по сравнению с первой сокращается. Стиль Фомы Григорьевича изначально признается магистральным направлением будущего творчества Гоголя, а в перспективе – и всей русской реалистической прозы (ср. статью “Язык Гоголя и его значение в истории русского языка” в наст. изд.). Подобная тенденция была обусловлена как изначально преимущественным вниманием Виноградова к слогу “диканьских златоустов”, сказавшемся уже в “Этюдах о стиле Гоголя”, так и общелитературоведческой ситуацией начала 1950-х годов, не располагавшей к объективному анализу романтических тенденций в творчестве Гоголя.

Виноградов сознательно не говорит о стилистическом конфликте внутри “Вечеров...”, объявляя стиль “горохового панича” (т.е. “Майской ночи” и “Сорочинской ярмарки”), по сути дела, творческой неудачей. В этом плане его решение сопоставимо с последовательно “карнавальным” прочтением “Вечеров...” в статье М.М. Бахтина “Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)” (*Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 485–486). По-разному интерпретируя народные основы поэтики Гоголя, оба исследователя отодвигали в сторону вопрос о весьма значимом для художественного мира “Вечеров...” личностно-романтическом начале. См. в этой связи: *Манн Ю.В. Поэтика Гоголя*. М., 1978. С. 15–16.

Жесткость виноградовской концепции сказывается и в его полемике с предшественниками. Работа Виноградова базируется на текстологических решениях I тома Полного

собрания сочинений Гоголя, комментаторы которого вовсе не акцентировали вопроса об искажении “первоначального” текста “Вечера накануне Ивана Купала” (“Бисаврюка”) П.П. Свиныным. Даже по цитатам, приводимым Виноградовым, видна их осторожность в этом вопросе. В частности, в комментариях говорится: “Еще важнее стилистическая переработка всего текста повести, которую произвел Гоголь, в сущности создав совершенно новое произведение” (Гоголь. Т. I. С. 523). В сущности речь идет о том же, что позже утверждал Виноградов – о стремительной эволюции стиля Гоголя.

Проблематичным представляется и тезис о влиянии пушкинской народной “эстетики слова” на переработку повести. Первая книжка “Вечеров...” находилась в наборе к моменту установления контактов между Пушкиным и Гоголем и предположительного знакомства Гоголя с “Повестями Белкина”. Если в “Языке Гоголя” (см. Виноградов VI) Виноградов был склонен противопоставлять Гоголя Пушкину, то в комментируемой работе, равно как и в статье “Язык Гоголя и его значение в истории русского языка”, он пытается наметить линию преемственности в духе общелитературоведческих установок эпохи, акцентирующих момент единства демократической культурной традиции. Однако, формально оставаясь в рамках советской риторики, Виноградов не настаивает на тождественности пушкинского и гоголевского стилей, подчеркивая, что влияние на творчество Гоголя оказало именно пушкинское понимание народности и реалистического стиля; речь идет не столько о непосредственном влиянии, сколько о заданном направлении творческих исканий.

Основная ценность работы Виноградова в исчерпывающем анализе работы Гоголя над стилем “Вечера накануне Ивана Купала”, наглядной демонстрации движения гоголевского стиля. Приемы анализа здесь смыкаются с теми, что применялись исследователем в его работах по атрибуции текстов.

Идеи, высказанные в данной статье: о роли Свинына в творческой истории “Вечера накануне Ивана Купала”, о развитии гоголевского стиля – нашли свое отражение в комментариях к “Вечерам на хуторе близ Диканьки” (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем. М., 2001. Т. 1. С. 711–712).

С. 5 \* См.: (Кулиш П.А.). Несколько черт для биографии Н.В. Гоголя// Отечественные записки. 1852. № 4. Отд. VIII. С. 200–201. Свидетельство Кулиша цитируется в комментариях к “Вечерам...”. (I, 513).

\*\* О датировке пушкинского предисловия “От издателя” (и – соответственно – формирования образа И.П. Белкина) см. сводку данных в примеч.: Вацуро В.Э. Пушкин А.С. Повести Белкина. М., 1981. С. 337–339, – заканчивающуюся выводом: “данные рукописей показывают, что работа над предисловием шла одновременно или даже несколько ранее работы над повестями”.

С. 8 \* Неточная цитата из комментария к “Майской ночи”: «Работа над “Майской ночью” (черновая редакция) была, по-видимому, закончена уже к июлю 1829 г., так как Гоголь, не дождавшись присланных ему матерью материалов, воспользовался имевшимся у него и записанным в книге “Всякой всячины” описанием игры в “ворона”» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. (М.), 1940. Т. 1. С. 502). В.В. Виноградов основывается на текстологических изысканиях и выводах Г.С. Виноградова. Другой точки зрения придерживается Е.Е. Дмитриева на том основании, что «характер черного автографа “Майской ночи” (...) дает возможность предположительно датировать рукопись временем не ранее 1830 г.» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем. М., 2001. Т. 1. С. 733, 605–606).

\*\* И.Н. Полевой и А. Царынный (Стороженко А.Я.) упрекали гоголевского рассказчика в неестественности: “Пишите, сколько вам угодно, да пишите свое, не перенимайте чужих ухваток, которые, право, не к лицу вам” (Полевой Н. Рец. на кн.: Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изд. пасичником Рудым Паньком. Кн. 1. СПб., 1831 // Московский телеграф. 1831. Ч. 41. № 17. С. 93–94); “холодные объятия, ледяные поцелуи (...) – мудрено, витиевато! Это ли язык простенькой поселаночки Гали?” (Царынный

ный А. Мысли малороссиянина по прочтении повестей пасичника Рудого Панька, изданных им в книжке под заглавием: Вечера на хуторе близ Диканьки, и рецензия на оные // Сын отечества. 1832. Т. 25. № 4. С. 232). О “Майской ночи” см. также *Надеждин Н.И.* Рец. на кн.: Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изд. пасичником Рудым Паньком. Кн. 1. СПб., 1831 // Телескоп. 1831. № 20. С. 558–563. Подробнее о критических откликах на “Майскую ночь” см.: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2001. Т. 1. С. 635–639.

С. 9. \* Кулиш считал, что повесть Гоголя “Басаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала” была переделана без ведома автора редактором журнала Свинымым и напечатана потом в прежнем виде в “Вечерах” (*Кулиш П.А.* Записки о жизни Н.В. Гоголя. СПб., 1856. Т. 1. С. 86).

\*\* Письма Н.В. Гоголя под ред. В.И. Шенрока. СПб., 1901. Т. 1. С. 152.

С. 12. \* Письмо Н.В. Гоголя М.И. Гоголю от 10 окт. 1830 г. // Письма Н.В. Гоголя под ред. В.И. Шенрока. Т. 1. С. 164.

С. 13. \* Издатель “Отечественных записок” [Свиныйн П.] Полтава // Отечественные записки. 1830. № 120. С. 12.

\*\* *Свиныйн П.* Указ. соч. С. 11. С. 18.

\*\*\* Там же. С. 2–3, 18.

С. 15. \* Виноградов ссылается на статью С. Пономарева “Нежинский журнал Н.В. Гоголя (Киевская старина. 1884. № 5. С. 143–146).

С. 16. \* Вопрос о влиянии Бестужева-Марлинского на Гоголя некоторыми исследователями рассматривается как более сложный. Следы этого влияния присутствуют как в названии цикла гоголевских повестей (ср. “Вечер на Кавказских водах”; о “вечерах” как принципе, служащем организации цикла, см.: *Янушкевич А.С.* Особенности прозаического цикла 1830-х годов и “Вечера на хуторе близ Диканьки”. Автореф. дис. канд. фил. наук. Томск, 1971), так и в отдельных произведениях и эпизодах (в “Вечере накануне Ивана Купала” и “Страшной мести”); подробнее см. *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 44–46, 49–50; *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем. С. 825–826). С другой стороны, существует традиция противопоставления Марлинского и Гоголя как представителей различных стилистических систем (подробнее см.: *Белинский В.Г.* Русская литература в 1843 году // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 8. С. 80; *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 33). О влиянии О. Сомова на Гоголя см.: *Кириллук З.В.* Фольклор в творчестве Ореста Сомова // Филологические науки. 1965. № 4. С. 42–49.

## ЯЗЫК ГОГОЛЯ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

Впервые – Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1953. Т. 3. С. 4–44. Печатается по тексту этого издания с двумя небольшими сокращениями (см. послесловие, примеч. 87).

В основе работы лежит доклад “Язык Гоголя и его значение в развитии русского литературного языка”, прочитанный Виноградовым на Объединенной сессии отделений литературы и языка и истории и философии АН СССР (29 февраля – 1 марта 1952 г.). См.: “В отделении философии АН СССР. 100-летие со дня смерти Н.В. Гоголя” // Известия АН СССР. Сер. истории и философии. 1952. Т. IX. Вып. 2. С. 207–209.

Не меняя концепции статьи “Язык Гоголя” радикально, Виноградов на новом этапе гоголеведческих исследований вносит в нее ряд положений, связанных как с изменением филологической и общекультурной ситуации, так и с собственными научными поисками. Так, в работе ослаблено по сравнению с “Языком Гоголя” противопоставление Гоголя Пушкину; напротив, мысль о Гоголе – “ученике и пламенном почитателе” Пушкина статью открывает. Подчеркивается и особая значимость Гоголя для дальнейшего

развития языка художественной литературы, при этом исследователь не делает оговорок о других путях литературной эволюции (ср. подобные оговорки в финале книги “Гоголь и натуральная школа”). В статье Виноградова Гоголь предстает ключевой фигурой поступательного развития литературного языка, причем развитие это мыслится как расширение языкового пространства, все более активное использование лексики, находящейся за пределами литературной нормы начала XIX в. В этой связи происходит перераспределение внимания ученого: в “Языке Гоголя” Виноградов подробно исследовал как “новаторское”, так и “архаизирующее” начала в творчестве Гоголя (см. наблюдения над церковнославянизмами в гоголевской публицистике, преимущественно в “Выбранных местах из переписки с друзьями” в статье “Язык Гоголя”). В комментируемом исследовании Виноградов, хотя и называет “сатиру и лиризм” “двумя стилистическими категориями, равно подчиненными силе художественного гения Гоголя”, но акцент все же делает на сатирической линии. Вопрос о гоголевском лиризме встанет лишь в связи с многоипостасностью образа автора в “Мертвых душах” (раздел 7), собственно стилистическая характеристика гоголевского лиризма не входит в число целей исследования.

Преимущественное внимание к сатирической линии в творчестве Гоголя, к демократизирующей роли Гоголя в истории литературы и литературного языка, отвлечение от иных тенденций как в творчестве Гоголя, так и в литературном процессе, обусловлено во многом общими тенденциями литературоведения начала 1950-х годов. Определенный отпечаток наложил на работу и ее “юбилейный”, а следовательно – “установочный” характер. Ср. темы других докладов, зачитанных на объединенной сессии двух секций АН СССР: Еголин А.М. Н.В. Гоголь и освободительное движение в России; Алексеев М.П. Мировое значение Гоголя; Белецкий А.И. Гоголь и украинская литература; Дурылин С.Н. Гоголь и театр; Пиксанов Н.К. Итоги и задачи изучения жизни и творчества Гоголя; доклад М.Б. Храпченко был посвящен реалистическому методу Гоголя.

Статья Виноградова вкрупне с другими работами, создававшимися в начале 1950-х годов (см., напр.: Гоголь. Статьи и материалы / Под ред. М.П. Алексеева. Л., 1954; Н.В. Гоголь. Сб. статей / Под ред. А.Н. Соколова. М., 1954; Гоголь в школе. Сб. статей / Под ред. В.В. Голубкова и А.Н. Дубовикова. М., 1954; *Поспелов Г.Н.* Творчество Н.В. Гоголя. М., 1953; *Храпченко М.Б.* Творчество Гоголя. М., 1954), способствовала укреплению долгое время общепринятой концепции творчества Гоголя. Авторитет Виноградова невольно способствовал появлению работ, формально развивающих, а по сути выпрямляющих его мысль. Характерный пример: *Ефимов А.И.* О значении Гоголя в развитии русского литературного языка // Н.В. Гоголь. Сб. статей. М., 1954. С. 81–101. В статье не только дублируются выводы Виноградова, но и используются исследованные им примеры; “этикетная” ссылка на труды Виноградова – от “Этюд о стиле Гоголя” до комментируемой статьи – приведенная на с. 87 этой работы.

С. 54. \* Цитата из статьи Тургенева, написанной в связи со смертью Гоголя (впервые под заголовком “Письмо из Петербурга” // *Московские ведомости.* 1852. 13 марта, № 32) и включенной в “Литературные и житейские воспоминания” (очерк “Гоголь”).

\*\* *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1956. Т. VI. С. 214 (статья “Похождения Чичикова, или Мертвые души”).

\*\*\* *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. X. С. 452 (“Письмо к Гоголю”).

С. 55. \* *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. VI. С. 000 (статья “Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя “Мертвые души”).

С. 58. \* Контаминируются цитаты из статей Пушкина разных лет: “О поэтическом слоге”, (1928). “(О причинах, замедливших ход нашей словесности)” (1824), (“О прозе”) (1822); перефразируется выражение из “Путешествия из Москвы в Петербург”, ср.: “Карамзин освободил язык от чуждого ига...”

\*\* Запись от 10 сентября 1832 г. См.: *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 187.

С. 59. \* О характере критики Н. Полевым “Вечеров...” и причинах, ее обусловивших см.: *Гоголь*. Т. I. С. 506–507, 508; *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 29–30.

С. 71. \* В указанном издании повторен фрагмент этого письма, впервые опубликованный в обзоре М.К. Азадовского “Судьба литературного наследства И.Н. Языкова”. См.: *Литературное наследство*. Т. 19–21. С. 369. Полностью письмо опубликовано А.А. Карповым, см.: *Языков Н.М.* Соч. Л., 1982. С. 368–369.

С. 81. \* О животных-прообразах героев “Мертвых душ” писал впервые С.П. Шевырев. См.: *Шевырев С.П.* Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя. Статья первая // *Москвитянин*. 1842. № 7. С. 220. Ср. Позднейшие замечания Г.А. Гуковского: *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 528–530.

С. 96. \* О развернутых сравнениях у Гоголя см. *Чудаков А.П.* Вещь в мире Гоголя // *Гоголь: История и современность*. М., 1985. С. 271–276.

С. 82. \* Тургеневская характеристика посвящена не Гоголю, а В.И. Далю.

## ТУРГЕНЕВ И ШКОЛА МОЛОДОГО ДОСТОЕВСКОГО (конец 40-х годов XIX в.)

Впервые: *Русская литература*. М., 1959. № 2. С. 45–71. Частично (анализ рассказа “Уездный лекарь”) вошло в ОЯХЛ (с. 493–506).

Фундаментальной чертой научного менталитета Виноградова был сугубый историзм, а внутри этого историзма – особое внимание к восприятию языка, явлений стиля, литературных направлений современниками, к широко понимаемой прижизненной критике. Из не очень обязательного иллюстративного материала эта критика в его работах превратилась в одну из главных составляющих его метода. Такие давно вошедшие в науку характеристики поэтики Пушкина, как смещение словесных пластов разных лексических сфер и равновесие всех элементов стиля восходят к определениям Вяземского, Вельтмана, Каткова. На высказывания Жуковского, Вяземского, М.А. Дмитриева Виноградов опирается в основных квалификациях стиля И.И. Дмитриева (см. Виноградов VI, с. 24–147). “Романтически-ужасный жанр”, “неистовая” поэтика, проанализированные в работе “Романтический натурализм. Жюль Жапен и Гоголь” (см. Виноградов II, с. 76–100) – терминология гоголевского времени. (Подробнее см.: *Чудаков А.П.* Семь свойств научного метода Виноградова // *Филологический сборник. К 100-летию со дня рождения академика В.В. Виноградова*. М., 1995).

К числу таких понятий восходит и “сентиментальный натурализм” – название, введенное Ап. Григорьевым и обозначающее определенную художественную школу 40-х годов XIX в. В качестве историко-литературного термина оно впервые появляется в статье Виноградова «Сюжет и архитектура романа Достоевского “Бедные люди” в связи с вопросом о поэтике натуральной школы» (*Творческий путь Достоевского*. Л., 1924). При перепечатке в книге Виноградова “Эволюция русского натурализма” (Л., 1929) статья получила новое заглавие, акцентирующее проблематику и самый термин: «Школа сентиментального натурализма. Роман Достоевского “Бедные люди” на фоне литературной эволюции 40-х годов» (см. Виноградов II, с. 141–187).

Создание в 40-е годы “особого вида сентиментально-натуралистической новеллы”, где “натуральная” юмористическая новелла осложнялась новыми социально-идеологическими тенденциями, предполагающими “обращение к сентиментальным формам”, что было обусловлено чрезвычайно сложными причинами и привело к многообразным следствиям – «уклон к “гражданскому”, социально-философскому сентиментализму – вызвал возрождение цикла сентиментальных сюжетных схем, приемов рисовки, образов, стилистических аксессуаров, символики. Все это получало новое функциональное содержание, вступая в сложные синтезы с поэтикой живых литературных течений» (Виноградов II, с. 158–160).

Особую позицию занял Гоголь. “Нисхождение” к сентиментализму, «проблема синтеза с ним “натуральной” манеры становится мучительной загадкой, над которой Гоголь бился до смерти». В “Шинели”, в “сентиментальной утопии” “Выбранные места из переписки с друзьями”, втором томе “Мертвых душ” он постепенно сдает сентиментализму свои прежние литературные позиции. “Разрушитель сентиментальных традиций тщетно старался возродить их и примирить с ними те стилевые тенденции, во имя которых раньше были отвергнуты сентиментальные формы” (Виноградов II, с. 221–222).

Неудивительно, что “эта волна захлестнула” многих – Григоровича, Я. Буткова, Некрасова, М. Достоевского, Кудрявцева, Ал. Пальма, Л. Толстого и более мелких писателей, возбуждав в них интерес к формам XVIII и начала XIX в. “из сферы сентиментализма как русского, так и иноземного” (Виноградов II, с. 158–162). Захлестнула она и Тургенева: “даже Тургенев отдал дань этим веяниям (“Петушков”, пьеса “Холостяк”), впрочем, как и М. Достоевский, сглаживая черты сказа, но оставаясь в пределах той же ривовки, той же сюжетологии” (Виноградов II, с. 225).

В 50–60-е годы Виноградов возвращается к значительной части спектра обозначенной им еще в 20-е годы теоретической и историко-литературной проблематики. В начале комментируемой статьи он замечает, что на связь Тургенева с направлением “сентиментального натурализма” он указал еще в 1925 г., и приводит процитированный выше пассаж про “Петушкова” и “Холостяка”. По устному свидетельству Виноградова (в 1964 г.), статью на эту тему он “начал писать еще до войны”. Как и рассмотрение “Бедных людей” и “Левши” в ОЯХЛ, статья методологически и терминологически продолжает принципы анализа поэтического текста, продемонстрированные в работах, вошедших в “Эволюцию русского натурализма”; возможно, некоторые из этих анализов восходят к рукописям 20-х – начала 30-х годов, тогда неопубликованных (см. об этом в послесловии в наст. томе – с. 358, 366, а также в нашей комментарии к статье 1925 г. “Проблема сказа в стилистике” – Виноградов V, с. 326–327, 332–333).

Выделение сентиментально-натуралистического течения имело для Виноградова актуально-полемическое значение, демонстрируя сложность литературной эволюции 40–50-х годов XIX в., что противопоставлялось псевдонаучному “литературно-обывательскому сознанию”, объединявшему все многообразие литературных течений под «общим ярлыком “реалистических»» (Виноградов II, с. 225). Усвоенные Тургеневым многие приемы сентиментально-натуралистического изображения, особенно резко проявившиеся в стиле проанализированных в статье рассказов и комедий, «подвергшись стилистическим преобразованиям, нашли глубокое, индивидуально-творческое преобразование и переосмысленное выражение в поэтике и стилистике таких оригинальных произведений тургеневского творчества, как “Первая любовь”, “Дворянское гнездо”, “Дым” и др.» (см. наст. изд. С. 123). Реализм как метод “не только развивается, но и расслаивается. (...) Он порождает в русской литературе XIX в. целый ряд литературно-художественных систем, нередко в отдельных и притом очень важных частях и элементах своей структуры противопоставленных одна другой” (ОЯХЛ, 507).

## РЕАЛИЗМ И РАЗВИТИЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Впервые – Вопросы литературы. М., 1957. № 9. С. 16–63. Статья была написана в 1956 г. для начавшего выходить в 1957 г. нового литературно-научного журнала. Без изменений вошла в ОЯХЛ. Печатается по тексту журнала.

Статья представляет систематическое изложение точки зрения Виноградова на выставленную в заголовке проблему. В этой в большей своей части полемической статье автор резонно выступал против внеисторического употребления понятия “реализм” применительно ко всем периодам развития русского словесного искусства, начиная с

фольклора. Многим кажется, что народно-словесному творчеству реализм присущ изначально, поэтому в произведениях, носящих отпечаток народной поэзии (“Слово о полку Игореве”) этот “реализм” и отыскивается. “Однако нигде прямо не говорится (...) как-вы специфические качества или особенности этого фольклорного или народно-поэтического реализма” (129).

Другой важный тезис статьи – опровержение предрассудка, “крепко припаянного к рассуждениям о русском литературном реализме”, что главные свойства реализма – в народной речи, которая “реалистична по своей природе”. «Это тоже антиисторично: “разговорность стиля “интермедий” XVII и начала XVIII в. не делает их явлением реалистического искусства»» (133). Здесь Виноградов, широко изучавший народно-разговорную речь, просторечие на протяжении всей истории русского литературного языка и русской литературы, смыкается с позицией Л.Я. Гинзбург, писавшей (в 1936 г.), что русская ирои-комическая поэма говорила столь резким и грубым языком, что по сравнению с нею “Руслан и Людмила” – “салонная вещь” (*Гинзбург Л.* Литература в поисках реализма. Л., 1987. С. 65).

Среди других положений статьи – критика понимания реализма не как типа словесного искусства, а как общественно-идеологического течения (см. послесловие в наст. изд. – с. 362–363), резкое неприятие идеи “реалистических тенденций”, гуляющих по всем векам и литературам – все это Виноградов считал “историко-литературной беспочвенностью”, “умозрительными построениями” и “скольжением по поверхности” истории литератур.

Большие споры вызвало положение Виноградова о невозможности реалистического типа изображения до создания национальной языковой нормы; в этом видели принижение роли литературы. Но осталось незамеченным, что в той же статье Виноградов утверждал: “Само собой разумеется, что русская художественная литература (...) оказывала огромное влияние на процесс становления национального литературного языка и на развитие социально-речевых стилей” (148). Об этом, впрочем, можно было прочесть и в его известных “Очерках по истории русского литературного языка XVII–XIX веков”, где эта история была густо прослоена характеристиками стилей всех больших писателей этого времени.

Еще более жаркую полемику вызвало положение о том, что в творчестве Пушкина реализм сделал только первые шаги; следующие сделали Гоголь и Достоевский (см. послесловие). О дальнейшем развитии “систем, которые условно можно назвать реалистическими” Виноградов свои мысли высказал только в нескольких словах в тезисах, изданных к конференции в ИМЛИ (см.: Конференция “Проблемы типологии русского реализма”. 10–12 мая 1967 г. Тезисы докладов и сообщений. С. 42). Несколько более подробно – в этом же году в беседе с молодыми учеными Института русского языка АН СССР. После Гоголя и Достоевского “у нас возникает в 50-е, особенно в 60-е годы, система “натурного символизма”, которая разрушает пушкинско-гоголевскую систему. Я имею в виду Успенских Николая и Глеба, Помяловского, Решетникова и так называемых писателей-шестидесятников. Затем наступает система экспрессионистического реализма, которая представлена Чеховым и отчасти его окружением. Сюда иногда примыкает и Короленко. И вот это все зависит от соотношения разных речевых форм в композиционном единстве художественного произведения, от меняющегося образа автора. Автор, образ автора, распадается как бы на разные лики и личины, которые связаны с разными формами экспрессивно-стилистического выражения, которые определяют и движение сюжета” (*Виноградов В.В.* Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 34. № 3. 1975. С. 270).

Уничтожающая критика Виноградова никак не отразилась на последующих писаниях о реализме. В дискуссии 1967 г. “Проблемы типологии русского реализма” привычно обсуждались проблемы, облакаемые в привычную фразеологию. Г.Н. Пospelов, ссылаясь на все то же письмо Энгельса к М. Гаркнес, из которого “исходили советские литературоведы 1930-х годов” (с. 10 указ. Сборника, далее страницы – в скобках), писал, что



“Некрасов в большинстве своих поэм изобразил экономическую, правовую, политическую угнетенность крестьянства” (15), а демократы-“семидесятники” дали “сгущенное изображение экономической эксплуатации народа” (16). У.Р. Фохт объяснял, что “общественной предпосылкой возникновения, становления и развития реализма в русской литературе был кризис феодально-крепостнических, а затем и буржуазно-капиталистических отношений, впоследствии – дальнейшее развитие отношений социалистических” (18). “Дифференциация критического реализма, начавшаяся с середины 40-х годов (...) сказалась в образовании нового течения, которое можно обозначить как социальное течение литературы критического реализма, возможности которого наметились уже в творчестве Гоголя и Кольцова. Его характеризует выдвигание на первый план проблемы народа, оно вдохновлялось идеей освобождения народа” (22). Н.Л. Степанов говорил о некоем “просветительском реализме”, предшествующем реализму критическому (25–31). О смене “нравоучительной и правоописательной, дидактической сатиры просветительского толка реалистической социальной сатирой” (111) писал У.А. Гуральник; что в реализме Некрасова главное – “социально-политический угол зрения на действительность” (74) – Н.В. Осьмаков. Я.Е. Эльсберг общность представителей русского реализма 60–80-х годов XIX в. находил в изображении “роста буржуазного уклада” в годы “классового расслоения крестьянства” (60–61) в постановке “проблемы революции и социализма” – все это “решительно повлияло на содержание и форму реализма” (66) и определило “центральную проблематику новой эпохи в преддверии формирования метода социалистического реализма” (17). И т.д. и т.п.

## О ЯЗЫКЕ ТОЛСТОГО (50–60-е годы)

Впервые – Литературное наследство. Т. 35–36. Л.Н. Толстой. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 117–220. Печатается по этому тексту.

История написания статьи несколько необычна: это тот редкий для Виноградова случай, когда имя писателя, занимающего столь существенное место в истории литературы, не встречается в предшествующих его работах. Этим объясняется тон его письма к известному специалисту по Толстому с почти студенческими вопросами. 25 октября 1935 г. он пишет из Кирова Н.К. Гудзю: «Неделю назад получил заказ написать статью для Толст(овского) сб(орника) “Лит(ературного) насл(едства)” и выбрал тему “Язык романа “Война и мир””. Л. Толстой у меня вообще на очереди (...) Что посоветуешь прочесть из истор(ико)-лит(ературных) работ для “Войны и мира” (кроме Шкловского и Эйхенбаума)? Есть ли письма Толстого, характеризующие процесс этой его работы? Я знаю, что по языку Толстого ничего нет. Но мне хотелось бы нащупать и новые литературно-стилистические пути не по Леонтьеву» (ОР РГБ). Сделать это ему удалось, причем очень быстро, что удивило самого автора. 9 января 1936 г. статья уже вчерне закончена. “Каков темп одиночества!” – пишет он жене, Н.М. Малышевой, в этот день, а 11 января уточняет: «Окончательно “уделал” статью о Толстом» (АРАН). Монография, по сути дела книга в 8 а.л., в течение более шестидесяти лет остающаяся основной в литературе о языке и поэтике Толстого, была написана в сссылке без всяких подготовительных работ за два с половиной месяца. И это при том, что на начало работы упало тяжкое испытание: 1 ноября 1935 г. сотрудники кировского НКВД, сделав у Виноградова обыск, забрали все находившиеся при нем рукописи (подготовительные материалы к книге “Современный русский язык” и рукопись нескольких глав будущего “Стиля Пушкина”) и вернули благодаря хлопотам жены на Лубянке (реквизиция оказалась актом местной самодеятельности) только через четыре недели.

В монографии Виноградов сосредоточился на проблеме языка “Войны и мира”; предшествующие сочинения привлечены в качестве “лишь разрозненных отдельных иллюстраций”. Однако в работе находим высказывания и о раннем творчестве Толстого.

В изображении чувств существует «поразительная языковая общность между “Детством”, “Отрочеством” и “Юностью” и “Войной и миром”». Батальные сцены и образы военной среды в “Войне и мире” восходят к изображению таких сцен в рассказах “Рубка лесу” и “Севастополь в августе”. “Полемиическая и ироническая соотнесенность толстовского стиля со стилем текущей современности» обнаружилась уже в первых исторических опытах (“Два гусара”).

Позднейшие исследователи в ранних вещах Толстого находили и другие описанные Виноградовым явления. Так, Анатолий Гулак уже в “Севастопольских рассказах” видит отмеченные в статье о языке “Войны и мира” изображение языка мимики, разоблачение “прикрытия фразой”, новаторские приемы анализа внутреннего мира, изображение событий с точки зрения непосредственного наблюдателя и др. (*Gutak Anatol. Analiza Stylistyczna “Opowiadania Sewastopolskich” Lwa Tołstoja. Olsztyn, 1978*). Мирослав Ехличка (Jehlicka) принцип многопланового повествования находит уже в таких ранних произведениях Толстого, как “Детство”, “Записки маркера”, “Севастопольские рассказы” (*Studia z filologii rosyjskiej i Słowiańskiej. T. 6. 1978. Wokół spuścizny Lwa Tołstoja. S. 21*). Ср. также: *Билинкис Я.* О творчестве Л.Н. Толстого. Очерки. Л.: Сов. писатель, 1959; *Мухин В.В.* Поэтика раннего Толстого и роман-эпопея “Война и мир”. Автореф. дисс. Моск. гос. пед. ин-т. М., 1980; *Маймин Е.А.* Лев Толстой. Путь писателя. М.: Наука, 1980; *Опуньская Л.Д.* Роман-эпопея Л.Н. Толстого “Война и мир”. М.: Просвещение, 1987 и др.

Точно так же в работе Виноградова оставлено в стороне позднее творчество Толстого. Некоторые важные соображения об этом находим в ОЯХЛ. В “Воскресении” выражен “с исчерпывающей полнотой толстовский принцип понимания, оценки и изображения человеческой личности” (имеется в виду знаменитый пассаж из XIX главы романа “Люди как реки”. – А. Ч.). “Изменения в структуре образа автора сразу же сказались и в новой концентрированной и усиленной по сравнению с прежними толстовскими приемами изображения лиц – системе речевого выражения внутреннего мира персонажей. Для историка литературы здесь как бы открыт секрет толстовской системы изображения человека, особенно по отношению к его творчеству последнего периода. Между тем задача историка языка художественной литературы состоит в том, чтобы путем последовательного анализа стиля, экспрессивных качеств авторского повествования и строя речей толстовских героев в их соотношениях и взаимодействиях воспроизвести типы речевых структур толстовских персонажей в их внутренней эволюции – на протяжении всего творчества этого великого художника – и связать их с общими изменениями толстовского стиля, в том числе и с изменениями в построении образа автора” (ОЯХЛ, 137).

Многопланное повествование Толстого Виноградов включает в общую картину эволюции этого нарративного принципа русской литературы XIX в. Этот принцип “подвергся существенным изменениям в поэтике Достоевского на основе новой художественной системы идеалистического реализма”, однако, как и толстовская система, входит в общий эволюционный поток. Здесь ощутима скрытая полемика с М.М. Бахтиным. В своей известной книге Бахтин писал, что концепция Б.М. Энгельгардта “очень отчетливо освещает существеннейшие структурные особенности произведений Достоевского, последовательно пытается преодолеть одностороннюю и отвлеченную идейность их восприятия и оценки. Однако не все в этой концепции представляется нам правильным. И уже совсем неправильными кажутся нам те выводы, которые он делает в конце своей работы о творчестве Достоевского в целом (...) Б.М. Энгельгардт в конце концов, так же как и его предшественники, монологирует мир Достоевского, сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически (...) Менее всего на почве монистического идеализма может расцвести множественность неслиянных сознаний”. (*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 41, 45). Как и Бахтин, Виноградов обращается к указанной работе Энгельгардта (см. с. 219, прим. 62), однако выводы Бахтина о вытеснении у Достоевского “гоголевских ликов и личин автора”, “идеологически насыщенных и идеалистически освещенных” (ср. мысль Бахтина о “коперниковском пе-

ревороте” в мире Гоголя, совершенным Достоевским) считает “иллюзией” (Об антиномичности взглядов Бахтина и Виноградова на проблемы автора, сказа и диалога см. в нашем послесловии – Виноградов V, 302–303).

Место Толстого в эволюции повествовательных форм русской литературы XIX в. так охарактеризовано в позднейшей работе: “Язык автора, как бы просвечивая приемы мысли и выражения описываемых героев, становится разностильным и приобретает необыкновенную глубину и сложность смысловой перспективы. Тут Толстой идет еще дальше Пушкина, отправляясь от него. В повествовательном стиле Л. Толстого усилена воспроизводящая тенденция художественного речеведения. В повествовательном стиле “Войны и мира” гораздо резче, глубже и драматичнее, чем у Пушкина, смешивается и сталкивается голос автора с голосами персонажей” (ОЯХЛ, 634). В стороне от этого главного эволюционного потока оставались, по Виноградову, такие писатели, как Тургенев, Гончаров, Писемский. Действительно, у них нет тех напряженных форм чужого слова с их относительной самостоятельностью разных голосов, которые характерны для Достоевского и Толстого. Так, у Гончарова “речь персонажей, переведенная в форму несобственной прямой речи, слабо индивидуализирована и отличается высокой степенью литературно-книжной обработанности, плавностью, мерностью, спокойствием” (Фаворин В.К. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова // Изв. ОЛЯ. 1950. Т. IX. Вып. 5. С. 354). Далеко от достоевско-толстовских повествовательных принципов и Тургенев с его “открытым” использованием чужого слова, когда автор прямыми указаниями (вплоть до кавычек и курсива) подчеркивает принадлежность слова герою или изображаемой среде. У Тургенева нет тех сложных форм несобственно-прямой речи, которые находим у Достоевского и Толстого. (Подробнее см.: Чудаков А.П. Тургенев: повествование – предметный мир – сюжет // Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 74–80). Продолжение этого идущего от Гоголя и Достоевского нарративного принципа (и завершение его в литературе XIX в.) находим в прозе Чехова с ее сложной организацией больших повествовательных единств и даже целых рассказов “в тоне и духе” героев.

## ЯЗЫК ЗОЩЕНКИ

(Заметки о лексике)

Впервые: Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л.: “Academia”, 1928. С. 51–92.

Печатается по этому тексту.

Как все участники нового историко-литературного движения, возглавленного Опозым, в отличие от старой академической традиции, Виноградов обращался к современным литературным явлениям. Большие монографические работы были написаны, однако, лишь о двух современниках – Анне Ахматовой и Михаиле Зощенко.

К моменту, когда писалась эта работа, “поэтика, сделав к середине 1920-х очень много в исследовании стиха – как ритмики, так и семантики, – в изучении прозы имела успехи гораздо более скромные: в основном в области теории сюжета и отчасти сказа; проблема прозаического слова в целом поставлена еще не была<sup>1</sup>.

Статья писалась одновременно с книгой “О языке художественной прозы” (Л., 1930), значительная часть первого раздела статьи совпадает с текстом книги (ср. Виноградов V, с. 66–68). Идеи, конспективно изложенные в этом разделе, в книге развернуты. Виноградову очевидным казался факт, что теория литературных форм находится “в тупике”. Его не устраивают ни работы формальной школы, ни работы ее оппонентов В.Н. Волошинова и М.М. Бахтина – главным образом тем, что проблема литературно-

<sup>1</sup> Чудаков А.П. В.В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов V, с. 286.

сти рассматривается в них вне истории русского литературного языка. Инвективы этого рода остались и в статье: необходимо изучение форм “соотношений между системами языка в данное время и системами литературно-художественной речи в ту же эпоху” (00). Проблема внелитературных “речевых жанров” в работах Бахтина и Волошинова ставилась. Но Виноградова явно не устраивала сугубо теоретическая постановка этих проблем – без опоры на историю языка: «дальше общих рассуждений (...) дело не двинулось. Исторически осуществленные формы соотношений их не описаны. Больше того: реальное разнообразие языковых “жанров” в каждой из этих двух сфер ни для одной эпохи не установлено» (265). Выбраться из тупика, полагал Виноградов, можно “не путем стремительных полетов (на мыслительных аэропланах)”, а вернувшись «от схематизма стилистических рассуждений (...) к “живой воде” языка литературно-художественных произведений» (там же).

Поскольку стиль писателя ориентируется всегда на понимание его в соотношении с литературным языком, то рассмотрение этого стиля вне семантической системы языка эпохи Виноградов считал если не совсем бессмысленным, то, во всяком случае, лишь ограниченно годным.

Статья о языке Зоценко посвящена анализу нарушений современных писателю норм языковой системы – это главным образом соединение разговорной литературной речи с многообразием профессиональных жаргонов и других внелитературных – вплоть до вульгарно-речевых – форм.

В первые пореволюционные годы происходил тотальный отказ от дореволюционных “систем языка” – как в публичной речи, так и в литературе. Если вспомнить тыняновские “ближайшие ряды”, то ближайшей к литературе “системой” была прекрасно разработанная за десятилетия, протекавшие с начала судебной реформы 1864 г., система “адвокатского красноречия”, зафиксированная в публикуемых речах присяжных поверенных и обвинителей.

В начале XX в. публичная русская речь была патетичной. С конца 1860-х грамотная Россия слушала в судах адвокатов<sup>2</sup>, сравнивала степени красноречия, училась у них. В 1930 г. Виноградов писал: “Исследование языка прозы неизменно встречается с проблемой риторики” (Виноградов V, с. 98) – примером был взят анализ речи В.Д. Спасовича по делу Кронеберга.

М. Зоценко сделал фиксацию захватившей все сферы общественной жизни смены языка своим литературным делом.

В “столкновении смыслов” двух языковых сознаний – рассказчика (носителя “диалекта”) и “писателя” (носителя “смысловой системы литературного языка данной эпохи”) – видит Виноградов одну из форм художественного построения речи. Форму “сказа” у Зоценко он исследует главным образом на материале первой его книги – “Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова” (Пг., 1922), где особенно очевидны именно лексические новации. Речь рассказчика более или менее традиционно “приноровлена к пониманию в плоскости литературного языка”, герой “стремится к усвоению литературного языка, но не может овладеть им” (00).

Начиная с середины 20-х годов Зоценко вместе с большинством писателей-современников отходит от сказа, но в ином, чем другие, направлении. От сказа как речи рассказчика, отделенной от автора, Зоценко подходит далекими, круглыми путями вплотную к прямому авторскому слову, но не затем, чтобы утвердить его, а затем, чтобы опровергнуть. Он идет наперерез современной литературе, широко эксплуатирующей в

<sup>2</sup> Ср. деталь в описании общественно-бытовой атмосферы 1890-х: “Очень большое, странно большое место занимали уголовные процессы. После обеда Иван Николаевич (собирательное лицо. – М. Ч.), не стесняясь перед домашними, изображал в лицах, как убили Сарру Беккер и в какой позе она, мертвая, лежала в кресле. С нетерпением ждали, как на суде будет крючить пальцы Спасович” (Блок Г.П. Из петербургских воспоминаний // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 160. Курсив наш. – М. Ч.).

эти годы прямое слово, и строит это слово как невозможное, само себя опровергающее. В том же сборнике, в котором печаталась статья Виноградова, Зощенко писал: “В высокую литературу я не собираюсь лезть”, имея в виду в первую очередь то прямое авторское слово, на котором строится окружающая “высокая литература”. Своей прозой он утверждает, что построить такое слово, с которым автор мог бы отождествить себя полностью, в настоящий момент невозможно, поскольку своего голоса, т.е. целостной речевой культуры, нет у тех слоев, на которые должен, по его мнению, ориентироваться современный литератор; та же культура, которой располагают другие слои, им не берется в расчет, как связанная со словом отжившим, для современной литературы непригодным. Таким образом, ни та ни другая речевая среда не может служить ни “последней смысловой инстанцией”, ни авторитетной средой преломления (М. Бахтин).

В его прозе господствует пародийное слово, но при этом пародийные цели постепенно оттесняются на задний план. Вернее, с середины 1920-х годов все чаще пародируется не только “процитированное” слово или слово этого же ряда, а и противоположное ему, то, которое могло быть употреблено на этом месте, тот язык, на котором будто бы мысль автора могла быть изложена адекватно. Зощенко не ищет наилучших слов, а оспаривает саму возможность существования опирающейся на них художественной системы. Вперед выступает скептицизм автора по отношению ко всем словам, которые могли бы, в духе любой литературной и публицистической традиции, стоять на этом месте. Автор как бы уравнивает в правах все эти предполагаемые слова, ни на одном из них не настаивая.

Эффект его более поздней прозы (начала 30-х), где вместо рассказчика – человек *пишущий*, можно уподобить эффекту перевода с воображаемого “серьезного” языка на язык, в котором “серьезное”, *авторитетное* слово просто отсутствует и потому становится простительным и годным любое. Зощенко смелее всех берет недопустимую якобы форму, примитивную мысль выражает в примитивной же форме, обнажая ее элементарность и схематичность. Понимание этого явления расширяет следующая лингвистическая аналогия. В 1928 г. в статье “О лингвистическом изучении города” Б.А. Ларин, настаивая на изучении городской разговорной речи (городского арго), формулировал проблему следующим образом: эта речь должна рассматриваться “как третий основной круг языковых явлений” (наравне с литературным языком и крестьянскими говорами). Специфической чертой этого языкового явления он считал наличие и тесную взаимную обусловленность “двух или нескольких языковых систем, находящихся в распоряжении каждой социальной группы (соответственно индивида)” в силу принадлежности каждого к нескольким коллективам. Б. Ларин пояснял это таким примером: “Так, например, группа земляков – скажем, саратовских – работает во флоте и входит в коммунистическую партию. Это тройкая социальная принадлежность имеет отражение и в трехсосоставности их языковых навыков: на саратовском диалекте они могут обращаться между собой и с родней, на матросском жаргоне – с моряками и, наконец, в какой-то степени они располагают и литературным языком, без которого не могли бы участвовать в жизни партии”<sup>3</sup>. Полемизируя с другими лингвистами, Ларин утверждал: «Кто исходит при изучении арго от литературного языка как нормы, тот, конечно, не может признать их за самостоятельные языковые системы (...) получается, да только и может получиться, учение о “паразитических” языках (...) Выдавая арго за паразитическую наслыку, мы тем самым предполагаем, будто говорящие могут говорить и на литературном языке, но в силу тех или иных обстоятельств отталкиваются от нормального языка»<sup>4</sup>. (Это живо напоминает претензии критиков, обвинявших Зощенко в нежелании заговорить на “нормальном” языке). В противовес этому взгляду, Ларин утверждает, что «“говорящим на арго” должен быть назван именно тот, для кого литературный или всякий другой знакомый ему тип языка так же вторичен, затруднителен, необычен, как... для нас подлин-

<sup>3</sup> Ларин Б.А. История русского языка и общее языкознание. М., 1977. С. 178.

<sup>4</sup> Там же. С. 184–185.

ные аргы»<sup>5</sup>. Тогда же Е. Поливанов пишет: «Можно выставить даже такую точку зрения, которая будет определять язык среднего обывателя 1913 г. и, с другой стороны, язык современного комсомольца – не как разных два диалекта, а как два разных языка, в том именно понимании терминов “диалект” и “язык”, которое употребительно в лингвистике и основано на категории взаимной понимаемости (диалекты) или непонимаемости (языки)»<sup>6</sup>. Он утверждает, что «обывателю, “проспавшему” революционную эпоху и сохранившему языковое мышление 1913 г.»<sup>7</sup>, «будут словами чужого языка такие идиомы, как: в ячейку, работу ставить {...}; я солидарен {...} ребята, момент, значит, ужасно серьезный; вести собрание; кого выставлять» и т.п., и добавляет: “Да, это уже другой язык”<sup>8</sup>.

Зоценко перевел все, что хотел сказать, на некий “понятный” молодому современнику язык, однако “обратный перевод” с его языка – невозможен (источник – то самое, скажем, адвокатское красноречие – давно утрачен). Подобно тому как, по Ларину, вторым языковым рядом городских аргов (“искомым”, но еще не найденным лингвистами), “не окажется литературный язык в собственном смысле термина”<sup>9</sup>, так и тот ряд, который стоит “за” языком Зоценко, – отнюдь не тот “серьезный” язык, которого ждала (и разочаровывалась в своих ожиданиях) критика. (Подробнее в нашей работе “Поэтика Михаила Зоценко”: Чудакова М. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001.)

О тех произведениях Зоценко, в центре которых – уже не неумелый рассказчик, а “писатель”, Виноградов не взялся говорить за неимением “места для их детального языкового анализа” (276). Однако он наметил “основную задачу их лингвистического изучения” (там же). Речь шла в первую очередь о “Сентиментальных повестях”. Их нельзя понять достаточно полно вне полемически пародийного их аспекта. При этом разрушительное действие зоценковского пародирования направлено сразу на несколько объектов. Первый из них – литература начала века; отношение писателя к этой литературе со всем арсеналом художественно-речевых средств наиболее разветвленно представлено в повести “М.П. Синягин”. Задача повести – не обличение ее героя, как казалось критике, а “обличение” литературы. Расквитаться с литературой целой эпохи – от Лаппо-Данилевской до Блока – оказалось делом нелегким, и странная смесь сочувствия и скепсиса присутствует решительно в каждом слове повести. Но первый адрес полемической направленности “Сентиментальных повестей” неотторжим от второго – сегодняшняя литература, которой он предписывает фронтальное обновление, расподобление с предшествующей. В июне 1921 г. Б.М. Эйхенбаум утверждал: “Мы вступаем, по-видимому, в новую полосу русской прозы, которая ищет новых путей – вне связи с психологическим романом Толстого и Достоевского”<sup>10</sup>. “Сентиментальные повести” как раз очевидным образом спроецированы на раннего Достоевского и всю “школу сентиментального натурализма” (мы не исключаем, что с этим названием исследования Виноградова, посвященного “Бедным людям”, могло быть связано название цикла повестей Зоценко: новая беллетристика и новая филология развивались в первой половине 20-х годов в тесной близости). Формирование в этих повестях повествователя-непрофессионала, берущего на себя задачи профессионального литератора, восходит к “вырабатывающему слог” Макару Девушкину, который у Достоевского “был сделан сам литератором”<sup>11</sup>, но вне самосознания себя таковым. У Зоценко герой, так же “мучающийся” со слогом (“С одной орфографией вконец намучился, не говоря уже про стиль”), открытым образом по-

<sup>5</sup> Там же. С. 185.

<sup>6</sup> О фонетических признаках групповых диалектов и, в частности, русского стандартного языка // Поливанов Е. Избранные работы. Статьи по общему языкознанию. М., 1968. С. 206.

<sup>7</sup> “А я позволю себе допустить, что найти такого индивидуума, хотя и в особо исключительных условиях, было бы возможно и, значит, можно было бы в действительности провести предполагаемый здесь эксперимент” (примеч. Е. Поливанова). Там же.

<sup>8</sup> Поливанов Е. Указ. соч. С. 207.

<sup>9</sup> Ларин Б. Цит. Указ. С. 187.

<sup>10</sup> Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Пг., Берлин, 1922. С. 9.

<sup>11</sup> Виноградов В., с. 187. См. также: Бочаров С. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей. М., 1974.

лучает статус литератора, который “в скором времени займет одно из видных мест среди писателей натуральной школы”. Если Достоевский настаивал, что в романе “говорит Девушкин, а не я...”<sup>12</sup>, то Зоценко начинает настаивать, что он и есть Девушкин. Название повести “Люди” – возможная редукция названия первой повести Достоевского; мы предполагаем отзвук этого названия и в статье Зоценко из упомянутого сборника 1928 г.: “Фраза у меня короткая. Доступная бедным”.

В “Сентиментальных повестях” книжные формы, уже потерявшие выразительные возможности, сталкиваются с формами устными, внелитературными, этих возможностей, по-видимому, еще не приобретшими. Речевые формы прежней литературы оказываются как бы слишком хороши для новой “темы”. “Грубое” слово является и туда, где оно, казалось бы, ничем не мотивировано – например, в литературную ситуацию визита, композиционно-стилевое оформление которой было хорошо разработано традиционной беллетристикой. Дело не в отдельных вульгаризмах, а в демонстрации скомпрометированности еще недавно вполне уместных “литературных” слов и выражений (“склонный к неопределенной меланхолии”, “спокойно пожить в тиши” и т.п.).

Перед нами – повествователь, с одинаковой естественностью владеющий двумя противоположными речевыми системами, и равно неосторожным было бы приписывать автору враждебно-скептическое отношение к вульгарному слову, заполнившему быт, или полное отождествление себя с носителем этого слова. Спор между культурой и некультурой решается в этой прозе не столь однозначно. Зоценко признает законными притязания самого грубого современного просторечия на место в литературе, но само это место он не берет с уверенностью определять. И язык рассказов, где это просторечие составляет основную ткань (как показано это Виноградовым в комментируемой статье), и язык повестей с его дисгармоничностью, с его сбоями по-разному, но с равной настойчивостью фиксируют изменения в речевой жизни общества. Нормативная письменная и устная речь утратила свою недавнюю авторитетность и универсальность, во-первых, потому, что оказалась недоступной слоям, получившим активную роль в общественной жизни, во-вторых – с утратой социального престижа ее носителями. Анализ этого громадного процесса, охватившего три четверти века и встретившегося с новой языковой революцией в конце XX в., был начат и введен в методологические рамки В.В. Виноградовым.

С. 264. \* По-видимому, имеется в виду работа (на нее ссылается Виноградов в кн. “Русский язык” – 1947 (см. по указателю): Грандильевский А. Родина М.В. Ломоносова // Сб. ОРЯС имп. АН. 1907. Т. 87. № 5.

\*\* Речь идет о статье: Будде Е.Ф. Сочинения Мельникова (Андрея Печерского) как лексический материал русского литературного языка // Zbomik u slavu Vatroslava Jagića. Berlin, 1908.

## О СИМВОЛИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

### (Отрывки из работы по символике поэтической речи)

Впервые – Литературная мысль. Альманах. 1. Пг., 1922. С. 91–138, где датировано: 14 сентября 1922 г. Перепечатано: Виноградов В.В. Анна Ахматова. О символике // О поэзии. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970 (репринт); Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1 / Сост. Св. Коваленко. СПб., 2001. С. 260–329.

12 июля 1922 г. В.В. Виноградов читал в Рязани доклад “О поэзии Ахматовой”. Судя по конспекту слушательницы, он говорил о форме лирического романа, созданного поэтессой, об ассоциативных связях слов, о влиянии ее на молодых поэтов и том, что “после смерти Блока Ахматова вместе с Андреем Белым являются наиболее видными современными поэтами” (Александров П. [П.А. Трибунский]. В.В. Виноградов – член Общества исследователей рязанского края // Рязанские ведомости. 2000. 29 июля).

<sup>12</sup> Цит. по: Виноградов В, с. 165.

Среди откликов на статью наиболее неприемлющим был отзыв Г.О. Винокура: «Работа об Ахматовой вышла у Виноградова – автора интересных статей о “Носе” и “Двойнике” – явно неудачно. Спорить приходится против самого метода “семантических гнезд”, которые никому ничего не говорят, и меньше всего – о “языковом сознании” поэтессы. “Песня” сопоставляется с “птицей”, а “птица” с “полетом” решительно во всяком “языковом сознании”. Короче, опыты Виноградова, наивно названные им лингвистическими, не уясняют поэзии Ахматовой ни с какой стороны: они просто никчемны» (Лэф. 1923. № 1. С. 241). О тогдашней разнице в их понимании окказиональных семантических связей см. комментарии М.И. Шапира в кн.: *Винокур Г.О.* Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 332. Отчасти сходна и позиция Б. Эйхенбаума: «Я глубоко не согласен с попыткой В. Виноградова (...) представить язык Ахматовой в виде ассоциативных “семантических гнезд”, так что птицы связываются со словом “песня”. Применение такого лингвистического метода (выделение отдельных слов в виде семантических центров, к которым стягиваются все остальные) к поэтическому языку кажется мне совершенно ошибочным, потому что обычное “языковое сознание” и язык поэта, особо сформированный и подчиненный художественно-стилистическим законам и традициям, должны быть признаны явлениями различными по самой своей природе (...) Статья В. Виноградова лишней раз убеждает меня в принципиальном различии между лингвистикой как наукой о языке и поэтикой как наукой о словесных стилях» (*Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969. С. 145).

Подход Виноградова сочетал психологизм (который, по замечанию М. Эйхенгольца, автор «стремится сделать закономерным, переводя его в плоскость психологии языка и пытаясь установить “типы языкового мышления”» // Печать и революция. 1923. № 3. С. 285) с почти всегда соблюдаемым “синхронизмом”, что вызвало упрек одного из внимательных читателей поэтессы: “Получился очень внушительный подбор цитат, – но в нем тускнеет образ поэтессы, так как ее творчество разлагается на части слишком механическим способом, и при этом не принят во все в расчет хронологический момент” (*Гр. Л. [Лозинский Г.Л.]*. Рец. на кн.: Литературная мысль. Кн. 1 // Звено. Париж, 1923. 3 сентября).

Предложенный в работе Виноградова подход к стилистической системе отдельно взятого поэта как к некому “диалекту” вызвал возражения В.М. Жирмунского (1924): «(...) я считаю неудачным отождествление индивидуального поэтического стиля с “языковым сознанием” (...) Термин “языковое сознание поэта”, в достаточной степени неясный, означает во всяком случае природную данность, тогда как понятие “стиля” предполагает отбор каких-то элементов этой данности по признаку телеологическому (художественной цели)» (*Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: “Наука”, 1977. С. 377). Но методологию этой работы трудно назвать “чисто лингвистической”, как об этом писал еще А.А. Смирнов в обзоре “Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии”: «(...) стоит исследователю взять другой материал и расширить подход в сторону литературного анализа, как он неминуемо должен будет внести известный историзм, хотя бы как предпосылку для категоризации явлений: ибо что избирается из черт памятника и как группируется – неизбежно определяется для всякого исследователя наличными литературно-эволюционными явлениями эпохи. Образцом этого может служить пресловутое исследование самого же В.В. Виноградова “О символике Анны Ахматовой”, где выбор и развертывание отдельных “гнезд” символов определены отнюдь не объективными “лингвистическими” критериями. Наставать же на том, что и такое исследование есть лингвистическое, – значит наделять языковедение средствами науки о литературе и заставлять его возвращать науке о литературе то, что оно само от нее заимствовало» (*Атеней.* Историко-литературный временник. Кн. 1–2. Л., 1924. С. 157).

Первый отзыв самой Ахматовой об этой статье, сообщенный, правда, ревнивому “конкуренту”, автору эссе “Ахматова и Маяковский”: “такая скучная, что даже я не могла одолеть ее” (*Чуковский К.* Дневник. 1901–1929. М., 1991. С. 219; 15 декабря 1922 г.),



но и сорок три года спустя она говорила: “Я совершенно себя в ней не узнаю, по-моему, это не обо мне написано” (*Струве Н. Восемь часов с Ахматовой (Добавления) // Вестник русского христианского движения. 1989. № 156. С. 186*). По словам самого Виноградова, “А.А. сначала не любила меня за то, что я о ней писал”, впоследствии же, по свидетельству Э.Г. Герштейн, – “она всегда отзывалась о нем очень хорошо, с почтением” (*Чудаков А.П. Учусь у Виноградова // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 871–872; Чудаков А. Слушаю–учусь–спрашиваю. Сеул, 1999. С. 85–86*). Ср. также черновик письма Ахматовой к Виноградову от 10 июня 1959 г. с благодарностью за монографию “О языке художественной литературы”: “Благодарю Вас за книгу – я буду читать ее в моем финском уединении, но и сейчас открываю и везде интересно, ново и значительно” (*Ахматова А. Записные книжки. М.; Torino, 1996. С. 35; книга с надписью: “Глубокоуважаемой и дорогой Анне Андреевне Ахматовой от автора. 1959.4.VI” – в Музее Анны Ахматовой в Санктпетербурге; ср. там же другие инскрипты Виноградова: “Глубокоуважаемой и дорогой Анне Андреевне Ахматовой – истинному поэту и проникновенному филологу – от автора. 1961.5.8”; “Дорогой Анне Андреевне Ахматовой – пушкинистке от автора. 1961.5.8”; “Глубокоуважаемой и дорогой Анне Андреевне Ахматовой от автора с любовью и искренним восхищением. 1961.22.XI”*).

Трудно не увидеть связи между пафосом виноградовского исследования и одним из направлений ахматовских пушкиноведческих штудий – о “природе пушкинских самоповторений”: “Не повторение себя, а многократное восхождение к одному источнику” (*Герштейн Э.Г., В.Э. Вацура. Заметки А.А. Ахматовой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 38*). Эти размышления были подтолкнуты стремлением осмыслить свое собственное творчество и реакцией на упреки критики, на полемику вокруг поэтического дела Ахматовой, развернувшуюся в начале 1920-х годов, в которую вступила и работа Виноградова. Наиболее последовательно тезис о самоповторении Ахматовой (наряду с В. Брюсовым, М. Кузминым и др.) развивала Мариэтта Шагинян: «Тема Ахматовой (...) идет на убыль. Появились реминисценции, повторения, отзвуки, даже варианты. Это – первый симптом (...) Взгляните: обычно повторяются те “комплексы” в поэзии, которые уже стали не своими, переросли субъективность; и тогда эти повторения всякий раз свежи, ибо они стали элементами стиля; так в народной поэзии, так с некоторыми комплексами и эпитетами у Пушкина, Лермонтова, Блока. У Ахматовой начинает повторяться *субъективный* образ, еще только свой, еще не ставший общепоэтическим и в этой своей субъективности не носящий даже зерен всеобщего» (*Жизнь искусства. 1922. 3 января*). Возражения Ахматовой на эту статью учитывают именно виноградовскую методику: “И основная мысль неверна. Почему повторение образа сада и Музы в моих стихах – манерность? Напротив, чтоб добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них и таится личность автора и дух его поэзии” (*Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. М., 1997. Т. 1. С. 172–173*).

С. 282 \* “Символ не есть знак, произвольно выбранный для передачи уже существовавшей прежде идеи, а лингвистическое условие, необходимое для психологической процедуры формирования словесной идеи”.

С. 282–283 \* *хорошо в затворе тесном* – из стих. “Бессмертник сух и розов. Облака...”, “горница” – из стих. “Выбрала сама я долю...”, “Я окошка не завесила...”, “лохмотья сиротства” как “брачные ризы” – из стих. “Сослужу тебе верную службу...”.

С. 284 \* *звуковых гаданий и угаданий стиха* – фраза из книги К.Д. Бальмонта “Поэзия как волшебство” (М., 1916). Б. Эйхенбаум писал по этому поводу: «Если звук-буква сам по себе, отдельно взятый, есть “угадание”, то слова не нужны, потому что тогда они – простые накопления этих звуков, умеющих жить и отдельно» (*Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет / Сост. О.Б. Эйхенбаум, Е.А. Годдес. М., 1987. С. 324*).

\*\* См. об этом: *Тименчик Р.Д. Ахматова и Пушкин // Пушкинский сборник. Рига, 1968. С. 126–127*.

С. 286 \* лица и явления... становятся в позу поющих. – Ср.: Цивьян Т. Ахматова и музыка // Russian Literature. 1975. № 10/11. С. 173–212; Кац Б., Тименчик Р. Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л., 1989. С. 76–109.

С. 289 \* сама целиком превращается в песню... – ср. в позднем стихотворении:

Я стала песней и судьбой,  
Сквозной бессонницей и выгой.

(“Прав, что не взял меня с собой...”).

С. 289 \* жажда песнопенья – из стих. “Я так молилась: «Утоля...»”.

С. 290 \* или похожего на милый... – ср. в поздней заметке Ахматовой: «Мне, например, из моей первой книги “Вечер” (1912) сейчас по-настоящему нравятся только строки:

Пьянея звуком голоса,  
Похожего на твой.

Мне даже кажется, что из этих строчек выросло очень многое в моих стихах».

С. 293 \* стихов у нее “белая стая” – из стих. “Я не знаю, ты жив или умер...”; ср. «Непретенциозные титулы сборников Ахматовой содержат в себе символы. Эта поэзия – шепот в вечернем полумраке, сама поэтесса – монашенка с четками в руке. Гумилев возлюбил поэтический образ птицы; Ахматова соединила образ птицы с призраком тоски; таким образом страницы каждой книжки стали крылатыми птицами тоски. “Белая стая” – титул третьего тома лирики» (Kutakowski S. Pięćdziesiąt lat literatury rosyjskiej. 1884–1934. Warszawa, 1939. S. 189).

С. 298 \* О лебеди мои – В.В. Виноградов подробно разбирает это стихотворение в книге “О поэзии Анны Ахматовой” (Виноградов II, с. 423–424); ср. недоумения критика-дилланта: “Недавно черт меня дернул прочитать давнюю (но переизданную в 1970 г.) книгу акад. В.В. Виноградова “О поэзии Анны Ахматовой” (...) Ученый педант начинает пояснять и толковать то, что ясно каждому, даже вовсе глухому к поэзии. Он приводит ахматовские строки:

О вольные мои друзья,  
О лебеди мои!

И вот Виноградов по поводу этих лебедей начинает канителить с ученым видом знаатока: «...Кажется, что фраза “О, лебеди мои” играет роль как бы эмоционального привеска к воззванию: “О вольные мои друзья” (сравни: “голубчик”, “соколик”, “сукин сын” – в повседневной речи); но с другой стороны, корреспондирующий ей в первом возгласе эпитет “вольный” колеблет восприятие этого обращения как *основного*, рождая эмоциональное недоумение: каких лебедей кличет героиня – реальных или метафорических”. Прочтите все это – ясное, как хрусталь, – стихотворение, и вы уверитесь, что если академику-формалисту *неясно*, каких лебедей скликает Ахматова, то лучше ему, безухому, больше никаких стихов не читать» (Филлипов Б. Мысли нараспашку. Один из способов убийства искусства // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1983. 27 марта).

С. 299 \* Журавль у ветхого колодца – ср. замечание Б.М. Эйхенбаума: «Ошибочность метода сказалась на одном мелком, но характерном ляпсусе: “Журавль у ветхого колодца” очутился в числе тех журавлей, которые кричат “курлы, курлы” (с. 102). Другое “гнездо” придумать для него было бы, пожалуй, нелегко, но к птицам он все же не имеет никакого отношения» (Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 145). См. по этому поводу заметку “От большой науки” в разделе “Забавные мелочи” // Красная газета Вечерний выпуск. 1923. 5 апреля. Возможно, что вводя этого “журавля” в стиховой текст, Ахматова следовала за Иннокентием Анненским, который к строкам “И с бадьями журавли / Выпрямляясь, тихо стонут” сделал сноску: “На колодцах”.

\*\* Ср.: «Все это прекрасно, да только вот беда: “крик аиста” поэтесса не могла услышать, ибо аисты – кричать не умеют... И невольно думается, что такое стихотворение с

“кричащими аистами” можно написать только насилуя себя, только фантазируя на заведомо чуждые темы» (*Иванов-Разумник Р.* Творчество и критика. Пг., 1992. С. 192; Анна Ахматова: Pro et contra. С. 337).

С. 302 \* Об образах колокольного звона у Ахматовой см.: *Тименчик Р.* Храм Премудрости Бога: стихотворение Анны Ахматовой “Широко распахнуты ворота...” // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. V–VI. Jerusalem, 1981. P. 301–302.

С. 303 \* *тихое слово* – ср.: *Лейтес А.* Тихое слово Анны Ахматовой // Театральная газета. Харьков. 1924. 22–29 апреля.

С. 308 \* Ср. в статье Н.В. Недоброво: «Для такой души есть прибежище в Таинстве Покаяния. Можно ли сомневаться в безусловной подлинности религиозного опыта, создавшего стихотворение “Исповедь”»:

Умолк простивший мне грехи.  
Лиловый сумрак гасит свечи,  
И темная епитрахиль  
Накрыла голову и плечи.  
Не тот ли голос: “Дева! встань”.  
Удары сердца чаще, чаще...  
Прикосновение сквозь ткань  
Руки, рассеянно крестящей.

Не дочь ли Иаира?». Дочь Иаира (Евангелие от Матфея, гл. 9, 18–26; от Марка, гл. 5, 21–43; от Луки, гл. 8, 41–56) – умершая двенадцатилетняя девица, дочь начальника синагоги, к которой обратился Иисус Христос со словами “талифа куми”, что значит: “девица, тебе говорю, встань!”; девица тотчас встала и начала ходить.

С. 310 \* *Как в Влахернском храме* – Видение, бывшее святым Андрею и Епифанию в X в. во Влахернском Константинопольском храме, где хранилась риза Богородицы и ее головной покров, перенесенные из Палестины в V в.: Богородица вошла в храм в окружении Ангелов и сонма святых и “молилась на долгий час”. Святые Андрей и Епифаний долгое время смотрели на распростертое над народом покрывало (омофор). В праздник Покрова православная церковь празднует это видение как откровение о Светлом Покрове над миром.

С. 313 \* “*любви-преступницы*”, “*отравительницы*” – из стих. “О, жизнь без завтрашнего дня!” и “...И кто-то, во мраке дерев незримый...”.

С. 314 \* *При купели Силоамской* – неточность: Ангел возмущал воду, входивший в которую первым после возмущения больной выздоравливал, какою бы ни был одержим болезнью, в купальне Вифезда у Овечьих ворот (Евангелие от Иоанна, гл. 5, 2).

С. 316 \* *бережное хранение вещей* – ср. в рецензии Надежды Павлович на “Anno Domini MCMXXI” и “У самого моря” (за подписью “Михаил Павлов”): “За последнее время много говорили об Ахматовой как о схимнице русской поэзии и проглядели за крестами и поклонами – природенную бережливую хозяйку земли. Отсюда (хозяйский глаз зорок) и необыкновенное умение поэта подмечать всякую мелочь, всякую вещь, знать место вещи” (Книга и революция. 1922. № 3(15). С. 72; перепечатано без раскрытия псевдонима в кн.: Анна Ахматова. Pro et contra. С. 384).

С. 317 \* *Как от Бога утаю* – ср. реакцию Н. Гумилева в письме к Ахматовой от 25 июля 1915 г.: “(...) стихотворенье или милый пустячок (размер его четырехстопный хорей говорит за это), или неясно. Вряд ли героине поручалось беречь душу от Архангела. И тогда 9-я и 10-я строчки возбуждают недоуменье”.

\*\* *И Чуковский напрасно* – ср.: «Читая “Белую стаю” Ахматовой – вторую книгу ее стихов – я думал: уж не постриглась ли Ахматова в монахини? (...) Вся природа у нее оцерковленная. Даже озеро ей кажется похожим на церковь»:

И озеро глубокое синело –  
Крестителя нерукотворный храм.

(...) Не то, чтобы она стала клерикальным поэтом, поющим исключительно о церкви. Нет, о церкви у нее почти ни слова, она всегда говорит о другом, но, говоря о другом, пользуется при всякой возможности крестиками, плащаницами, Библиями (...) Тороплюсь предупредить недогадливых, что все сказанное о ее монашеской схиме есть только догадка, не больше. Я люблю конструировать личность поэта по еле уловимым чертам его стиля. По его инстинктивным пристрастиям, часто незаметным ему самому, по его бессознательным тяготениям к тем или иным эпитетам, образам, темам. Мне кажется, что только в этих *бессознательных* навыках творчества сказывается подлинная личность поэта (...)» (Чуковский К. Ахматова и Маяковский // Дом искусств. 1921. № 1. С. 23–24; Анна Ахматова: Pro et contra. С. 208–209).

С. 324 \* В книге “О поэзии Анны Ахматовой” сближений с частушкой нет. На частушку как на аналог своей лирики указывала сама Ахматова – например, в разговоре с П.Н. Лукницким в 1926 г.: “Традиция – частушка – Черное море – белый корабль (...) чугунная ограда, сосновая кровать” (Лукницкий П.Н. Асумiana. Встречи с Анной Ахматовой. 1926–1927. Париж; М., 1977. Т. II. С. 192; имеются в виду типовой частушечный зачин “Черное море – белый пароход” и строки из ее стихотворения 1921 г.). Писали об этом и многие критики, например, Г. Адамович: «(...) драма в четырех–шести строках:

Милый ехал от венца,  
Я стояла у крыльца,  
Милый шапочки не скинул,  
А я поклонилась,  
Молода его жена  
Только покосилась.

Право, можно подумать, что сложила эти стихи женщина, начитавшаяся Ахматовой. Те же приемы: о страстях ни слова, только внешние подробности, вроде ахматовской знаменитой “перчатки с левой руки”. Я поклонилась, он не ответил, молодая жена поклонилась – все понятно, и болтовня о “переживаниях” лишь ослабила бы впечатление» (Адамович Г. Частушки // Последние новости. Париж. 1936. 1 сентября). О частушечной интонации см.: Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 114–115. См. также: Кац Б., Тименчик Р. Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л., 1989. С. 46–49.

С. 327 \* Ср. в рецензии Д.П. Якубовича на “Белую стаю”: “Теперь поэтесса вышла на путь, который мы бы назвали пушкинским. Законченности формы соответствует содержание гармонически-спокойное: чаще звучат белые стихи, величавее и проще становятся ямбы (...) Пушкинское устремление приятно и неожиданно у Ахматовой” (Русское богатство. 1918. № 1–2–3. С. 364; не подписано). Ср. также в рецензии А.Л. Слонимского: “В накоплении рифм, в подборе звуков, в торжественном спокойствии речи – нечто от Пушкина” (Вестник Европы. 1917. № 9–12. С. 407).

С. 338 \* *Возлюбленных все убивают* – цитата из “Баллады Рэдингской тюрьмы” Оскара Уайльда в переводе В. Брюсова.

С. 345 \* *Адам, тоскующий в раю своем* – неточная цитата из манифеста Сергея Городецкого: «Но мало кто заметил, что пессимизм “Вечера” – акмеистичен, что “называя” уродцев невращения и всякой иной тоски, Анна Ахматова в несчастных этих зверенышах любит не то, что искалечено в них, а то, что осталось от Адама, ликующего в раю своем».

С. 346 \* В набросках автобиографии, написанных от третьего лица, Ахматова писала о 1905–1910 гг.: «Читала много и постоянно. Большое (по-моему) влияние на нее оказал тогдашний властитель дум Кнут Гумсун (“Пан”, “Загадка и тайна”, “Виктория”)» (Ахматова А. Десятые годы. М., 1989. С. 14). Ср. ее слова о перечитывании Гамсуна: “Я читала его лет 30 назад. Конечно, в смысле чувств я его и тогда понимала вполне, а в смысле литературном – нет. Я только сейчас до конца поняла, какая это смелая вещь – в ней и Джойс, и вся современная литература – и какая она русская, как виден в ней Достоев-

ский” (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 2. С. 144). Сопоставление любви в поэзии А.А. с “любовью Эдварды и Глана” см.: *Огинская О.* О поэзии А.А. // Женское дело. 1914. № 10. С. 13; Анна Ахматова: Pro et contra. С. 95–97). Об отголосках чтения норвежского писателя Кнута Гамсуна (1859–1952) в стихах Ахматовой см.: *Тименчик Р.* Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. XIV. Тарту, 1981. С. 70; *Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова. Тринадцать строчек. Из комментариев // De visu. 1994. N 5–6. С. 63–64.

\*\* “Ахматовской школы” – ср. у Н.В. Недоброво: «[Н]еожиданно личная складка Ахматовой и не притязавшая на общее значение приобрела через “Вечер” и являвшиеся после стихи совсем как будто необоснованное влияние. В молодой поэзии обнаружили признаки возникновения а х м а т о в с к о й школы...».

\*\*\* “Двойник” *Достоевского.* – См. Виноградов П, 101–140.

## УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ В ПОСЛЕСЛОВИИ И КОММЕНТАРИЯХ

- АРАН – Архив Российской Академии Наук. – Письма В.В. Виноградова к Н.М. Малышевой.
- Виноградов II – *Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы.* М.: Наука, 1976.
- Виноградов V – *Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы.* М.: Наука, 1980.
- Виноградов VI – *Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя.* М.: Наука, 1990.
- ОЯХЛ – *Виноградов В.В. О языке художественной литературы.* М.: Гослитиздат, 1959.
- ОР РГБ – Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.
- РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства.
- ТОДРЛ – Труды Отдела древнерусской литературы.

## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора .....	3
О языке ранней прозы Гоголя .....	5
Язык Гоголя и его значение в истории русского языка .....	54
Тургенев и школа молодого Достоевского (Конец 40-х годов XIX века)	97
Реализм и развитие русского литературного языка .....	124
О языке Толстого (50–60-е годы) .....	164
Язык Зощенки (Заметки о лексике) .....	264
О символике Анны Ахматовой (Отрывки из работы о символике поэтической речи) .....	282
Язык русской литературы в освещении В.В. Виноградова. Статья вторая (А.П. Чудаков) .....	350
Комментарии .....	369
Условные сокращения, принятые в послесловии и комментариях . . . .	389

Научное издание  
ВИНОГРАДОВ  
Виктор Владимирович  
*ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ*  
ЯЗЫК И СТИЛЬ  
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ.  
ОТ ГОГОЛЯ ДО АХМАТОВОЙ

*Утверждено к печати  
Ученым советом  
Института русского языка  
им. В.В. Виноградова*

Зав. редакцией *Е.Ю. Жолудь*  
Редактор *Е.В. Белова*  
Художественный редактор *В.Ю. Яковлев*  
Технический редактор *З.Б. Павлюк*  
Корректоры *А.Б. Васильев, Е.Л. Сысоева*



Подписано к печати 03.12.2003  
Формат 70 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Таймс  
Печать офсетная  
Усл.печ.л. 31,95. Усл.кр.-отт. 33,0. Уч.-изд.л. 34,5  
Тираж 820 экз. Тип. зак. 4762

Издательство “Наука”  
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90

E-mail: [secret@naukaran.ru](mailto:secret@naukaran.ru)  
Internet: [www.naukaran.ru](http://www.naukaran.ru)

Санкт-Петербургская типография “Наука”  
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12

ISBN 5-02-032722-0



9 785020 327221