

Н. Ю. ШВЕДОВА

**К ВОПРОСУ ОБ ОБЩЕНАРОДНОМ И ИНДИВИДУАЛЬНОМ
В ЯЗЫКЕ ПИСАТЕЛЯ**

I

Задачи, поставленные в работах И. В. Сталина по вопросам языкознания перед советскими историками литературного языка, велики и ответственны. Изучение языка писателя является одной из наименее разработанных областей современного языкознания. Не выработаны не только самые методы изучения, не только нет образцов полностью опирающегося на марксистско-ленинскую методологию целостного научного описания языка писателя, но не очерчен самый круг вопросов, составляющих ядро, стержень этого изучения. Эта отрасль науки, еще молодая, неопределившаяся и лишь ищущая путей своего развития, должна сейчас коренным образом изменить и свою проблематику и свои методы. Перестройка эта, пути для которой указаны в работах И. В. Сталина, даст толчок новым исследованиям, основанным на новых, подлинно научных началах и принципах.

В последнее время иногда приходится слышать вопрос: правомерна ли сейчас, после появления работ И. В. Сталина по вопросам языкознания, сама постановка проблемы: «язык писателя»? Ведь несомненно, что каждый подлинно народный писатель, вошедший в историю литературы и языка и оставивший след в этой истории, писал на общенародном языке и никакого своего собственного, отличного от общенародного, языка не имел и иметь не мог. Может быть, правильнее рассматривать язык писателя только как отражение системы общелитературного языка соответствующей эпохи, только как материал для изучения языка этой эпохи? Для таких сомнений, однако, нет никаких оснований. Необходимость углубленного, всестороннего изучения языка писателя, необходимость разработки правильных методов этого изучения ощущается сейчас острее, чем когда-либо прежде.

Язык художественной литературы как в лексическом, так и в грамматическом отношении представляет собой очень сложное образование: в нем в той или иной степени и в разных формах находят свое отражение самые разнообразные стороны общенародного языка, преломленные сквозь призму мировоззрения и мастерства писателя и выступающие в разных соотношениях в авторском повествовании, в речи рассказчика, в диалоге, в несобственно-прямой речи, в различных формах речевой характеристики героев, в их внутренних монологах.

Язык писателя открывает широкие возможности для изучения взаимодействия различных стилей общенародного языка, закономерностей их соединения, их взаимопроникновения и взаимообогащения; он дает возможность изучить взаимодействие письменной и устной, разговорной

речи. Ни одна другая разновидность письменного языка — язык научный, публицистический, деловой — не дает таких возможностей этого изучения. Между тем взаимодействие устной и письменной речи в языке художественной литературы есть одна из форм закрепления в письменном языке отдельных сторон устной речи. Проследить пути закрепления в письменности многообразных явлений, ранее присущих только «живому разговору», нельзя без изучения языка писателя, языка художественного произведения¹. Язык писателя содержит непосредственные свидетельства тех случаев словоупотребления, которые в определенный момент жизни языка были распространены в отдельных стилях речи, главным образом, устной, но по тем или другим причинам не закрепились, ушли из языка. В той или иной форме отражая недолговечное, иногда случайное, язык писателя сохраняет для потомков следы живого языкового движения; он является единственной областью письменной речи, в которой, в определенных стилистических целях, письменный литературный язык взаимодействует с территориальными диалектами и классовыми жаргонами. Наконец, — последнее по порядку, но не по значению, — без изучения языка писателя нельзя понять творческое лицо писателя, его мировоззрение. Все это делает изучение языка писателя проблемой чрезвычайно сложной и многосторонней.

В настоящей статье делается попытка поставить лишь один из многих вопросов данной области — вопрос о соотношении общенародного и индивидуального в языке писателя и о том, какое содержание следует вкладывать в данном случае в понятие «индивидуального». Материалом для статьи служат произведения некоторых советских писателей — наших современников.

* * *

Многие работы по изучению языка писателя, появившиеся у нас в последнее время, отразили ту теоретическую путаницу, которая царит в нашем языкознании. Их общим пороком было прежде всего то, что язык писателя понимался и изучался как отражение «классового языка» той социальной группы, к которой этот писатель принадлежал. «До появления трудов И. В. Сталина, — пишет акад. В. В. Виноградов, — советские филологи, считая как литературу, так и язык надстройкой, любили писать и говорить о дворянском языке Карамзина, Тургенева и даже Л. Толстого, о разночинско-городском, мелкобуржуазном языке Ф. Достоевского, о пролетарском языке Горького и т. п. Беспорядочно смешивались понятия языка и индивидуального стиля. В языке писателя случайно отыскивались иллюстрации его социально-классового отношения к явлениям изображаемой действительности или к идеологическому колориту ее изображения»².

«Перед советским языкознанием, — пишет акад. В. В. Виноградов, — стоит важнейшая ответственная задача — раскрыть во всей глубине и определенности понятия языка, стиля языка и словесно-художественного стиля писателя (или литературного направления), точно определить, какими категориями следует руководствоваться при анализе стиля писателя

¹ Ср. приведенный акад. В. В. Виноградовым яркий пример отражения в языке писателя Б. Алмазова (70-е годы XIX в.) разговорной конструкции с прямым дополнением при безлично-предикативном слове (*голове больно*), еще не принятой в то время в качестве литературной нормы (см. акад. В. В. Виноградов, Значение работ товарища Сталина для развития советского языкознания. Доклад на Объединенной сессии Отделения литературы и языка АН СССР и Академии педагогических наук РСФСР, М., 1950, стр. 42—43).

² Акад. В. В. Виноградов, Значение работ товарища Сталина для развития советского языкознания, стр. 20—21.

как системы выражения мировоззрения, т. е. как надстроечного образования, и в чем, в каких средствах языка и их комбинациях выражаются эти идеологические устремления или замыслы художника»³.

Что такое «язык писателя»? В определении этого термина прежде всего следует исходить из того, что языковой материал, которым пользуется писатель, неотделим от общенародного и общелитературного языка его эпохи. Ошибка многих работ по истории русского литературного языка заключалась в прямом или скрытом противопоставлении языка писателя языку «народному», «общенародному», «общему литературному», «общенациональному» и т. п.⁴ Язык писателя часто рассматривался как замкнутая и изолированная система, так или иначе взаимодействующая с общим, «народным» языком, приближающаяся к нему или отдаляющаяся от него, черпающая из него те или другие «элементы», «особенности». Оценка языка писателя часто определялась степенью его «близости» к «народному» языку или «отдаленности» от него.

Между тем несомненно, что язык писателя нельзя искусственно отделять от общенародного языка, противопоставлять ему. Язык «...создан, как единый для общества и общий для всех членов общества общенародный язык»⁵. Общенародный язык, его структура, его словарный состав является достоянием всего народа. Используясь в многообразных сферах общественной жизни в своей основной, коммуникативной функции, этот язык образует сложную и разветвленную систему разновидностей — стилей общенародного языка. Сюда относятся все стили литературного языка — деловой, научный, публицистический, художественно-литературный, устно-разговорный, — сюда же относится просторечие и профессиональная речь. Чем богаче духовная, общественная жизнь народа, тем богаче система стилей общенародного языка, тем шире круг его стилистических разветвлений. Писатель располагает всей многообразной системой стилей общенародного языка, творчески отбирая и комбинируя общезыковые средства, которые в разных стилях общенародного языка получают своеобразное функциональное использование и осмысление. В своей неопубликованной статье «Проблемы изучения языка писателя в Советскую эпоху», приведя слова Тургенева о том, что язык народа есть море, волны которого должны направляться писателем по определенному руслу, акад. В. В. Виноградов пишет: «Задача изучения языка писателя состоит в том, чтобы определить способы индивидуального использования этих народных языковых волн и законы стилистического построения или строя тех новых словесных произведений, которые с помощью этих волн создаются»⁶. В своей творческой работе над языком художественного произведения, в целях идейно-воспитательного и художественно-эстетического воздействия, в целях создания образа, писатель может выходить за пределы стилей общенародного языка: он может обращаться к террито-

³ Акад. В. В. Виноградов, Значение работ товарища Сталина для развития советского языкознания, стр. 20.

⁴ Так, например, в глубоко ошибочной по своим общим методологическим установкам статье Ю. Белаша «Слово — полководец человеческой силы» («Знамя», 1950, № 10) история русского литературного языка изображается как история периодического сближения или отдаления этого языка от языка общенародного. Отсюда формулировки вроде следующих: «В. Маяковский боролся за внедрение в поэзию общенационального языка, языка народа» (стр. 163); у Некрасова Ю. Белаш отмечает «народность его поэтического словаря, расширение этого словаря с целью приближения языка поэзии к общенациональному языку» (стр. 164) и т. п. (разрядка везде наша. — Н. Ш.)

⁵ И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1951, стр. 7.

⁶ Акад. В. В. Виноградов, Проблемы изучения языка писателя в Советскую эпоху, стр. 75.

риальным диалектам, к жаргонам, к отдельным приемам индивидуального речетворчества.

Всякий подлинно народный писатель именно потому и входит в историю литературного языка, что он пишет на языке своего народа, совершенствуя, шлифуя и обрабатывая этот язык. Опираясь на систему общенародного языка в ее «обработанной мастерами» форме, т. е. в форме литературного языка, писатель в то же время производит постоянный и целенаправленный отбор языковых средств. Из всего многообразия стилей общенародного языка (а иногда и за его пределами — в диалектах), писатель отбирает такие слова, формы, конструкции, которые с наибольшей яркостью и полнотой способны передать мысль, образ, идею его произведения. С другой стороны, из всего многообразия устойчивого языкового богатства своего народа писатель отбирает также и то, что, возможно, ушло из современного употребления, но может быть использовано как выразительное средство, понятное носителям данного языка. Писатель пишет на общенародном языке своей эпохи в его наиболее обработанной форме — в форме литературного языка, и в этом смысле у писателя нет своего, особого языка, противопоставленного системе общенародного языка. Но писатель подходит к языку своего времени творчески: он производит тщательный отбор, отсеивание языковых средств из разных стилей общенародного языка. Этот отбор целиком обусловлен идейно-воспитательной и эстетически-образительной функцией языка художественной литературы. Язык есть тот материал, средствами которого писатель воплощает в образы свои идеи, свое мировоззрение. Поэтому чем выше мастерство писателя, чем удачнее отобраны им выразительные средства общенародного языка, тем ярче его образы, тем понятнее его идеи. Общая коммуникативная функция языка в художественной литературе осложнена воспитательной и образительной функциями, и в этом — специфика и своеобразие языка художественной литературы⁷.

Язык писателя, таким образом, есть своеобразная творческая концентрация выразительных средств общенародного языка, подвергшихся специальной литературной обработке; это есть отражение общенародного языка эпохи, но такое отражение, в котором общие языковые средства отобраны и соединены индивидуально, соотношение их преломлено сквозь призму мировоззрения, мастерства, авторской задачи данного писателя. Язык писателя отражает общенародный язык в отдельном, частном его проявлении. Это отражение имеет специфические особенности. Во-первых, оно никогда не может быть исчерпывающе полным: в отдельном произведении художественной литературы не может отразиться, как в зеркале, вся сложная система общенародного языка во всем многообразии его устных и письменных разновидностей. Во-вторых, это отражение является индивидуализированным: общезыковые средства здесь отобраны и использованы своеобразно, в соответствии с художественной задачей, содержанием произведения, общим мировоззрением автора, его индивидуальным вкусом.

Все сказанное выше подтверждает, что изучение языка писателя является научной проблемой первостепенной важности. Изучение языка писателя есть, по существу, изучение литературного языка его эпохи в одном из наиболее ярких и сложных его проявлений.

Когда И. В. Сталин называет язык крупнейшего русского писателя-классика как веку в истории развития русского языка, он непосредственно определяет этим отношение языка писателя к общенациональному и общелитературному языку его эпохи.

⁷ См. В. В. Виноградов, *Насущные задачи советского литературоведения*, «Знамя», 1951, № 7.

«Со времени смерти Пушкина прошло свыше ста лет. За это время были ликвидированы в России феодальный строй, капиталистический строй и возник третий, социалистический строй. Стало быть, были ликвидированы два базиса с их надстройками и возник новый, социалистический базис с его новой надстройкой. Однако, если взять, например, русский язык, то он за этот большой промежуток времени не претерпел какой-либо ломки, и современный русский язык по своей структуре мало чем отличается от языка Пушкина»⁸. Язык Пушкина, следовательно, отразил в себе общее состояние, общий уровень развития русского языка его эпохи как результат многовекового развития языка русского народа. Язык Пушкина может служить материалом, источником для изучения норм литературного языка этого периода. Но язык Пушкина в то же время бесконечно своеобразен и неповторим. Это своеобразие и неповторимость достигается индивидуально-художественным использованием общезыковых средств, их творческим переосмыслением, их новым поэтическим синтезом.

Как же определить понятие «индивидуального» в языке писателя? Это индивидуальное может быть двояко. Его характер определяется отношением языка писателя к системе стилей общенародного языка и к языковым средствам, находящимся за пределами этих стилей.

С одной стороны, индивидуальным в языке писателя может быть создание новых средств выражения — слов, их значений, реже — их форм. Опираясь на систему общенародного формо- и словообразования, художник слова может создавать, придумывать свои, новые, до него неизвестные слова и образовывать те или другие формы от слов, которые в общем употреблении этих форм не имеют; отталкиваясь от существующей системы значений слов, он может создавать новые значения, расширять уже имеющийся в языке круг семантических связей и отношений слов. Это — первый вид индивидуального. Он возможен по преимуществу в области словообразования, лексики, фразеологии и семантики.

Мы не говорим сейчас о речетворцах типа Хлебникова, у которых язык был почти сплошь искусственным, придуманным, совершенно непонятым, т. е. фактически был своеобразным «индивидуальным жаргоном». Значение их речетворчества хорошо определил А. И. Белецкий: «Бенедиктов, обращаясь к поэту, писал:

Чтоб выразить отчаянные муки,
Чтоб весь твой огонь в словах твоих изник,
Изобретай неслыханные звуки,
Выдумывай неведомый язык!

И выдумывал. Но его языковое новаторство, после критики Белинского, стало посмешищем, и термин «бенедиктовщина» долго оставался в литературном обиходе для обозначения дурного вкуса. Бенедиктовщина была и ушла, как позднее ушли в небытие изысканности Бальмонта, «парфюмерный блуд» и «чириканье» эгофутуристов и Игоря Северянина, словотворчество Хлебникова, глоссологии Андрея Белого и всевозможные «деструкции» искусства украинских панфутуристов, русских и украинских конструктивистов, пропагандистов «литературы факта» и т. п. Все это оказалось преходящими жаргонами, кружковыми диалектами, накипью»⁹.

Однако творческое создание новых средств языкового выражения характерно и для многих писателей-реалистов, язык которых близок

⁸ И. Сталин, *Марксизм и вопросы языкознания*, Госполитиздат, 1951, стр. 9.

⁹ А. И. Белецкий, *Значение труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» для советского литературоведения*, АН УССР, Киев, 1950, стр. 29—30.

и понятен народу. Именно их речетворчество должно стать предметом изучения. Между тем у нас сделано еще очень мало в области изучения языка писателя со стороны того нового, созданного самим писателем, что вошло в систему литературного языка. Известны слова, придуманные и внесенные в литературный язык Карамзиным, Достоевским, Салтыковым-Щедриным и рядом других писателей, а также отдельными деятелями русской литературы и просвещения XIX—XX вв. Однако область наших знаний ограничивается здесь, главным образом, словами, заново созданными по существующим словообразовательным образцам (*промышленность, общепользный, достижимый, будущность, ступиваться, головотял, пенкосниматель* и т. п.). Гораздо шире другая — и еще менее изученная — область словотворчества, связанная с расширением круга значений уже существующего слова (ср., например, словотворчество Радищева, наполнившего новым, общественно-политическим содержанием слова бытовой речи и церковно-книжные архаизмы).

Несомненно, что слов и выражений, придуманных и пущенных в оборот отдельными писателями, в словарном составе русского литературного языка не мало¹⁰. Предстоит изучить общие внутренние закономерности и пути закрепления в системе литературной лексики таких слов и значений, которые представляют собой произведения индивидуального речетворчества. Эти неологизмы неоднородны. С одной стороны это слова, созданные как ответ писателя на назревшую в общелитературном языке потребность обозначения новых понятий. Именно такова была роль многих слов, придуманных Карамзиным; такие неологизмы могут остаться в словарном составе языка и даже войти в его основной словарный фонд. С другой стороны, индивидуальные неологизмы могут быть созданы писателем для передачи образа, с эстетической, художественной задачей. Созданные по живым законам словообразования, эти слова могут быть яркими, образными, запоминающимися; но в общую систему литературной лексики они входят с большими ограничениями. Так, например, неологизмы В. Маяковского, в большинстве своем очень удачные и созданные по общенародным словообразовательным моделям, не вошли в общий словарный состав нашего языка; слова вроде *прозаседавшиеся* вошли не в свободном употреблении, а как образы, как цитаты.

Когда крупный мастер придумывает новые слова и новые формы в соответствии с внутренними законами общенародного словообразования, то эти слова или входят в живую систему словоупотребления, или остаются в арсенале языка как непосредственное и яркое свидетельство творческих возможностей этого языка. Когда же тот или другой писатель начинает заниматься словотворчеством просто «для оригинальности», в противоречии с нормами общенародного словообразования, то такое словотворчество, не оправданное художественной задачей и внутренними законами языка, придумывание ради придумывания, превращается не в обогащение языка, а в его порчу, ломку.

Писатель, работающий над языком своих произведений, неизбежно приходит к отказу от такого искусственного словотворчества, засоряющего язык и делающего его непонятным. В этом отношении представляет интерес работа Ф. Гладкова над языком романа «Цемент». Сопоставляя издания этого романа 1927 и 1950 гг.¹¹, мы видим полное обновление его языка,

¹⁰ См. по этому вопросу многочисленные статьи и заметки акад. В. В. Виноградова по истории русской литературной лексики.

¹¹ Ф. Г л а д к о в, Цемент, Собр. соч., т. II, «Земля и Фабрика», 1927 и Соч. в пяти томах, т. 1, ГИХЛ, М., 1950.

последовательное исключение искусственных новообразований, не существующих в литературном языке слов. Ср.:

1927 г.

Глеб прошел в секретариат. Там банная буторь: опять *толпёжная* очередь (VI, 1, 96).

Опять *скользом* через сознание шоркнула веревка, и опять — тяжелая рука мертвым телом навалилась на плечо (VIII, 2, 134)

Увидел ли муку в ее глазах, горящих насквозь, или в нюркиных криках услышал невнятный укор, — *рваком* встал со стула (X, 2, 165).

1950 г.

Глеб прошел в секретариат. Там — опять очередь (VI, 1, 188).

Опять где-то рядом шоркнула веревка, и опять — тяжелая рука навалилась на плечо (VIII, 2, 220).

Увидел ли он муку в ее глазах или в нюркиных криках услышал укор, — быстро встал со стула (X, 2, 242).

Другой — и важнейший вид «индивидуального» — это методы и приемы отбора языкового материала, его творческой обработки. Изучение «индивидуального» в этом плане представляет наибольшие трудности и наибольший интерес. Отбором, преимущественным использованием тех или других общенародных языковых средств определяется индивидуальное лицо писателя — мастера языка. «Деление языка на литературный и народный значит только то, что мы имеем, так сказать, сырой язык и обработанный мастерами»¹². Это глубокое и верное определение соотношения языка общенародного и литературного заставляет особенно внимательно подойти к вопросу о том, что же понимать под этой обработкой, производимой мастерами.

Как результат многовековой коллективной работы мастеров слова над языковыми богатствами народа создавался и совершенствовался наш литературный язык. Сотни этих мастеров — больших и малых — вложили долю своего труда в общее дело его формирования, развития, обогащения. И литературный язык в целом, во всем многообразии и сложности своей структуры, вобрал в себя всю сумму индивидуальных умений своих создателей и сложился в единую и цельную систему. Но ведь каждый мастер, именно потому что он мастер, творец, художник, а не простой ремесленник, — имеет свой «стиль работы», свое лицо, свою творческую манеру. И характерная особенность всей системы литературного языка заключается в том, что в своих частных проявлениях, в отдельных своих ячейках и клеточках эта система сохраняет черты индивидуальной манеры мастера, его творческую «марку». Это особенно относится к языку писателей, творцов художественного слова.

Откуда черпает писатель свои языковые средства, из чего он отбирает? Он может отбирать выразительное, яркое из устаревшего, забытого языкового материала, из территориальных диалектов, редко — из жаргонов. Но основной его источник, его материал — это многообразные стили общенародного языка его эпохи. В выборе и обработке языковых средств из этого источника и проявляется индивидуальная языковая манера писателя. Сам этот выбор неоднороден, неоднородны и его результаты. С одной стороны, этот выбор может быть новаторским, определяющим

¹² М. Горький, О том, как я учился писать, сб. «О литературе», М., 1933, стр. 189.

собой дальнейшее развитие литературного языка на более или менее длительный период времени. Идя по этому пути, писатель относится к языку активно, «творит в языке». В чем заключается это творчество? Оно заключается в развитии и обогащении скрытых возможностей языка в соответствии с живыми тенденциями его развития, в привлечении в язык литературы ранее не использованных им общенародных языковых средств. Правильно определив пути развития общелитературного языка, поняв его нарождающиеся, может быть еще не обнаружившиеся для других возможности, писатель освобождает новое из-под спуда старого, иногда из-под спуда традиций письменного языка, развивает и разрабатывает это новое, активизирует его, показывает своим современникам заложенные в разных стилях языка возможности нового выражения. Сначала эти новые, уходящие своими корнями в общенародный язык средства выступают как «индивидуальное» в языке «нашего» их писателя. Но в дальнейшем они могут войти в литературную норму. Активное, творческое отношение писателя к живым процессам общенародного языка может обусловить закрепление «найденных» им языковых средств в литературном языке его эпохи; «открытые» и разработанные писателем слова, формы, конструкции могут надолго войти в нормы письменной речи и даже определить процессы ее дальнейшего стилистического развития. Именно такова была роль Пушкина в истории русского литературного языка. Гениально постигнув законы развития литературного языка своего народа, верно угадав пути его обновления в использовании богатейших средств живых стилей общенародного языка, Пушкин «творил в языке» не в противоречии, а в полном соответствии с его живыми тенденциями и внутренними законами. То новое, что ввел Пушкин в синтаксис, в лексику, в словоупотребление, было заложено в тех стилях общенародного языка, которые до этого или совсем не допускались в литературу, или допускались с большими ограничениями. Пушкин открыл творческие возможности языка, развил и обработал их, сделал их общей литературной нормой и тем самым надолго предопределил пути дальнейшего развития литературного языка своего народа.

Но творческое обновление литературного языка может быть осуществлено только гениальным писателем, в соответствующий момент исторического развития этого языка. Обычно же художник слова производит отбор языковых средств из того, что уже вошло, закрепилось в системе литературной речи. Чем богаче язык, тем шире поле деятельности писателя, тем больше открывается перед ним возможностей творческого отбора. Многообразные средства словаря, способы синтаксических построений, вариации порядка слов используются разными писателями по-разному, по-разному служат для выражения мировоззрения писателя, его отношения к тому, что он описывает, его мастерства, умения, вкуса.

Писатель не механически сортирует языковой материал; отбирая, отсеивая, он в то же время обрабатывает, совершенствует, шлифует общелитературные средства языкового выражения. Его работа имеет две стороны: это и индивидуальное творчество и одновременно коллективное дело дальнейшего развития и обогащения общелитературного языка. Поэтому все мастера художественного слова своей коллективной работой постепенно и неуклонно обогащают и обновляют систему литературного языка в целом и, воздействуя на нее каждый по-своему, все вместе служат общему делу ее совершенствования.

Метод изучения второго вида индивидуального в языке писателя может быть только сравнительным: при сопоставлении сходных явлений в языке нескольких писателей выявляются способы и приемы индивидуально-творческого отбора и использования общезыковых средств.

С изучением языка писателя неразрывно связано изучение его стиля. Вопрос о стиле писателя очень сложный, и разрешение его не может входить в задачу настоящей статьи. Общее указание на пути разрешения этого вопроса дано в статье акад. В. В. Виноградова «Проблемы изучения языка писателя в Советскую эпоху». Здесь развивается то понимание индивидуального стиля, которое в общих чертах было намечено автором еще в статье «О задачах стилистики»¹³. Под индивидуальным стилем писателя понимается «система эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения разных речевых элементов», «индивидуальная система средств художественного выражения». Говоря об одном из возможных путей изучения индивидуального стиля писателя, акад. В. В. Виноградов пишет, что «стиль литературного произведения можно изучать, отправляясь от понятий и категорий общей литературно-языковой системы, от ее элементов, и вникая в приемы и методы их индивидуально-стилистического использования»¹⁴.

Отбирая те или иные средства из сокровищницы общенародного языка или создавая новые слова и их значения, писатель одновременно производит комбинирование этих языковых средств, своеобразно сочетает их друг с другом. Отбирая, писатель в то же время подбирает, соединяет. Неповторимость индивидуальной манеры писателя-мастера заключается именно в творческом подборе, соединении избранных им слов, форм, конструкций т. е. в его стиле.

Выдвинутое акад. В. В. Виноградовым понимание индивидуального стиля как способов и приемов сочетаний разных языковых средств, как творческого метода их художественного использования и синтеза является, несомненно, плодотворным. В связи с изучением стиля писателя в этом направлении встает целый ряд вопросов: какие языковые средства писатель соединяет в своем произведении; каким образом он их соединяет; каковы принципы подбора и соотношения этих языковых средств в системе авторского повествования; какие художественные задачи разрешаются путем этого соединения. Уже простой перечень этих вопросов говорит о том, что практически изучение языка писателя неотделимо от изучения его стиля. Было бы неправильно рассматривать работу писателя над языком и стилем как два изолированных процесса: сначала писатель отбирает то, из чего он будет строить здание своего произведения, а затем, отобрав, принимается сочетать и комбинировать отдельные языковые «кусочки». Выбор языковых средств и их подбор, соединение неотделимы друг от друга и представляют собой две стороны одного процесса. Поэтому, изучая язык писателя, т. е. описывая те средства общенародного языка, которые он избрал для своей творческой работы, мы сразу же ставим вопрос о том, как использовал писатель эти средства, как сочетал их друг с другом, воплощая свой художественно-идейный замысел, чего достиг он этим творческим, целенаправленным выбором и подбором. Какой бы вид индивидуального в языке писателя мы ни изучали, перед нами неизбежно встанут вопросы стиля. Но естественно, что с наибольшей широтой эти вопросы встают при изучении того, что мы назвали выше вторым видом индивидуального: ведь индивидуального речетворчества, «придумывания» в системе языка писателя очень часто нет совсем, а если и есть, то, как правило, оно занимает неизмеримо меньшее место по сравнению с творческим отбором и осмыслением общенародных языковых средств.

¹³ В. В. Виноградов, О задачах стилистики (наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума), сб. «Русская речь», 1923, вып. 1.

¹⁴ «Проблемы изучения языка писателя в Советскую эпоху», стр. 72.

II

Для иллюстрации такого творческого отбора и осмысления обратимся к анализу отдельных сторон языка и стиля некоторых современных прозаиков. Изучение различного использования некоторых сторон общелитературного языка на материале современной прозы облегчается тем, что в индивидуальном стиле передовых советских писателей не приходится искать отражения разных классовых мировоззрений, антагонистических идей. Их произведения объединены общим методом социалистического реализма, единым пафосом борьбы за построение коммунистического общества; у наших писателей общие друзья и общие враги. Однако этим не стираются индивидуальные особенности их языка и стиля: своеобразие художественной манеры писателя, индивидуальные приемы повествования, своя система образов, свой метод выявления авторского отношения и оценки обуславливают индивидуально-творческое использование многообразных сторон общенародного языка.

Не ставя перед собой задачи исчерпывающего описания языка и стиля какого-либо отдельного писателя, попытаемся дать сравнительную характеристику различного, своеобразного использования некоторых общелитературных языковых средств у разных авторов.

1) В современном литературном языке широко распространен идущий от начала XIX в. и впервые глубоко разработанный Пушкиным особый прием так называемой несобственно-прямой речи заключающийся в совмещении субъектных планов автора и героя. Речь ведется от лица автора, с соответствующим оформлением ее грамматической структуры; но общее содержание высказывания, его модальность, подбор лексики, словопотребление, а также часто и временной план переносятся в субъектное «поле» речи и мышления героя. Несобственно-прямая речь есть явление, промежуточное между собственно языковыми категориями и стилистическим приемом. В общем плане повествования введение несобственно-прямой речи обязательно связано с изменением языковых средств: «перемещаясь» в субъектный план своего героя, автор приспособливает всю совокупность синтаксических, лексических, иногда и собственно морфологических форм к речевой манере, к стилистическому «лицу» своего героя. Но в то же время несобственно-прямая речь потому и может быть выделена как особый прием, что она выявляется, обнаруживается лишь методом сочетания разных, иногда резко различных языковых средств, только в условиях «соседства». Здесь кончается отбор и начинается синтезирование, сочетание, подбор разных средств языка с определенной стилистической задачей.

Формы несобственно-прямой речи открывают широкие возможности сжатых «самохарактеристик», совмещения авторского повествования с субъективной, идущей от героя оценкой описываемых событий. Разные писатели по-разному, индивидуально используют существующие в языке формы несобственно-прямой речи, приемы ее сочетания с авторской речью и с прямой речью героев. Сопоставим употребление несобственно-прямой речи в некоторых произведениях К. Федина, В. Пановой, В. Некрасова и Б. Горбатова¹⁵. В языке В. Некрасова и В. Пановой несобственно-прямая речь представлена в ее простейших, наиболее типических и ясных формах. Автор максимально устраняется из субъективно-оце-

¹⁵ К. Ф е д и н, Необыкновенное лето, Изд-во «Советский писатель», 1949. В. П а н о в а, Спутники, Изд-во «Советский писатель», 1948. В. Н е к р а с о в, В окопах Сталинграда, ГИХЛ, 1948. Б. Г о р б а т о в, Непокоренные, «Библиотека „Огонька“», 1947. (В цитатах из художественных произведений курсив везде наш.— Н. Ш.).

ночного плана повествования, уступая свое место герою; соответственно перемещается модальная окраска, формы времени, весь строй речи, лексика. Присутствие повествующего автора проявляется лишь в формах местоимений; стыки авторской и несобственно-прямой речи легко прощупываются, структура всего целого — ясная и несложная.

— Вот, знакомьтесь с вашим начальником поезда. Доктор Белов. Данилов взглянул на начальника: *плохонький. Росту невидного, личико худое. Начальник еще не успел пересдаться в весеннее: брючки, ботиночки, ай-ай-ай! Что с ним, таким, делать?*

Вслух Данилов сказал, ободря старичка: — Ничего, товарищ начальник, сработаемся. (В. Панова, Спутники, 1, I, 21).

Его мобилизовали. *Позвольте! У него слабое здоровье! Что ж, он будет служить в санитарном поезде. Но он не хирург. Он не умеет извлекать пули и накладывать гипс!... Это сделают другие; а он будет возить раненых и смотреть за ними в дороге, чтобы не болели, чтобы выздоравливали. И пусть не беспокоится — при необходимости его научат и пули извлекать... Но он не хочет, чтобы его изувечили! Он боится бомб! Боится страданий!*

— Повоюй, Павлик, ничего; надо воевать, — бормотала мать, собирая его. (Там же, 1, III, 53).

Говорят еще несколько человек. Потом — я. За мной — Абрисимов. Он краток. *Он считает, что баки можно было взять только массированной атакой. Вот и все. И он потребовал, чтобы эту атаку осуществили. Комбаты берегут людей, поэтому не любят атаку. Баки можно было только атакой взять. И он не виноват, что люди недобросовестно к этому отнеслись, трусили...*

— Струсили? — раздается откуда-то из глубины трубы. (В. Некрасов, В окопах Сталинграда, II, 25, 242).

Такое построение несобственно-прямой речи связано с общей манерой повествования названных писателей — лаконичной, сжатой, избегающей развернутых описаний, авторских оценок, построенной на принципе максимальной «активности» героев.

Иной характер носит несобственно-прямая речь в повести Б. Горбатова «Непокоренные». Ее структура и формы здесь сложнее. Эта сложность преднамеренна; она обусловлена общим приподнятым, эпическим тоном повествования: оценивающий, выносящий общественный приговор автор неизменно сопровождает читателя. Поэтому в несобственно-прямой речи здесь резко сталкиваются субъектно-психологические и речевые планы автора и героя; соответственно имеет место намеренное, подчеркнутое совмещение стилистически противоположной лексики, словоупотребления, синтаксических конструкций. В несобственно-прямую речь вводятся ритмически организованные синтагмы, повторы, придающие всему построению торжественное, приподнятое звучание.

Семья и завод — вот чем была жизнь Тараса. Ничего больше не было. Семья и завод. Что же осталось? Семья? Где они, сыны мои, мои подмастерья? Нет сынов. Одни бабы остались. «Сурьезный гарнизон». Завод? Где он, завод, цеха мои, мои ровесники? Нет завода. Развалины. Вороньи гнезда. Что же осталось? Одна вера осталась. Моими руками строилось, моими рушилось, моими и возродится. Немцы, как болезнь, как лихолетье, помучают и исчезнут. Это временно. (Б. Горбатов, Непокоренные, 1, 2, 8).

Все можно залечить, восстановить, поправить, — думал он (Тарас), глядя на сведенное в большой гримаске лицо девочки. Война кончится, и все раны зарубцуются, все заводы отстроятся, вся жизнь обновится.

Но чем вылечить окровавленную, искалеченную, оскорбленную душу ребенка?

— Где же вы, сыновья мои? Где вы? (Там же, 1, 11, 29).

Характерно, что, преследуя ту же цель постоянного подчеркивания авторского отношения и общественной оценки, Б. Горбатов вносит черты своего авторского языка не только в несобственно-прямую речь, но и непосредственно во внутреннюю речь героя:

А сейчас впервые с ужасом подумал Тарас: «А что, как надолго?...» И тотчас же отбросил эту мысль. «Того быть не может!» Но она назойливо лезла в душу: «А что, как это навсегда? И завод задымит, как прежде? И, может, еще Гартман объявится или его наследники? И словно ничего не было, ни Клима, ни Пархоменко, ни Острой Могилы, ни эшелонной войны восемнадцатого, ни голодной ярости двадцать первого, ни штурмовых ночей тридцать первого». Он ходил по комнате, думая все об одном и том же. (Там же, 1, 2, 8).

Так создается своеобразное, «индивидуальное» соединение различных языковых средств, отличающее несобственно-прямую речь в произведениях Горбатова от аналогичных построений в языке В. Пановой и В. Некрасова.

В языке романа К. Федина «Необыкновенное лето» приемы построения несобственно-прямой речи еще более осложнены и индивидуализированы. Описывая того или другого героя, — главным образом это относится к героям отрицательным, но не только к ним, — Федин вводит в язык своего авторского повествования отдельные слова, обороты, реже — синтаксические конструкции, характерные для речи данного героя. Этим создается особый колорит повествования. Описываемые события, явления как бы преломляются сквозь призму восприятия героя, который выступает рядом с автором, как бы вместе с ним наблюдает и описывает. Применяемый Фединым метод введения лексики, специфической для языка героя, почти стирает грани между несобственно-прямой и авторской речью. Получается тонкое сплетение разных языковых средств — своеобразный и эффективный стилистический прием характеристики героя, его мышления, умственного кругозора, отношения к действительности. Это особенно ярко проявляется при описании одного из центральных отрицательных героев дилогии — Мешкова.

Дома его ожидала новость. Впрочем, он тоже ждал ее, и она, вдобавок, ускоряла освобождение, которое отныне становилось его целью. Новость эта *восторгла* Мешкова *до просветления* именно потому, что освобождала его. (18, 310).

Вошел Меркурий Авдеевич в скит *при всей кротости духа*, с одним решением, давно и серьезно обдуманном, но теперь созревшим *до непоколебимой твердости*. (18, 304).

На что ни взглянешь, все напоминает Валерию Ивановну. Кажется, она занимала *не великое место во многосуетном повседневно* Мешкова, а умерла — словно взяла с собой все. (5, 51).

Книга, которую он сейчас усердно штудировал, была самому ему несколько страшной, как бы *соблазнительной*, потому что принадлежала перу *нерусского сочинителя*... Но, несмотря на *чужеземность* источника, он убеждал Меркурия Авдеевича не только тем, что был дозволен цензурою еще в *роковой* девятьсот пятый год (*понимала же цензура, что делала*), но и неоспоримым родством с тем духом православия, который, *повергая* Мешкова *в умиление*, *питал его ум пищею наидуховнейшей*. (5, 53—54).

Меркурий Авдеевич закрыл тетрадь и книгу. Утро начиналось для всех. Слышалось, как закашлял *табакур*-старик, как *взыграли* и начали кидаться сапогами студенты, потянуло керосинкой из комнаты Лизы, прогрохотал вниз по лестнице убежавший в пекарню за хлебом Витя, зазвенкало на улице ведро, подвешенное к бочке водовоза. *Из тьмы времен и неисповедимости господних путей* день трезво возвращал мысли к *заботам житейским*. (5, 56).

О Шубникове:

Виктор Семенович понял, что *попал, как мышь в таз*, и нельзя ждать, чтобы кто-нибудь *пособил выкарабкаться*. Наоборот, *под горячую руку* начальство не посчитается ни с чем. (24, 410).

О Парабукине:

Он. . трезво задумался над своим положением. Со смертью Ольги Ивановны его завод еще больше укоротился. Окажись сейчас Тихон Платонович без службы, *просто нечего будет положить на зуб*. То он был на руках у Ольги Ивановны, а то вдруг у него самого на руках осталось двое детей. (13, 201).

Об эпизодическом герое — священнике:

Когда с покойницей прощались, батюшка, глядя на ее расшитый гладью убор, спросил *горестно и сожсалительно*:

— Платочек с ней пойдет? (13, 194).

Прием этот обычен в языке романа и употребляется в нем очень тонко и мастерски.

Таким образом, существующий в литературном языке особый прием несобственно-прямой речи разными писателями используется по-разному, в разных формах и проявлениях. Это своеобразие в употреблении создает одну из индивидуальных особенностей языка и стиля этих писателей.

2) В области построения предложения как простого, так и сложного в самых формах и преимущественном выборе конструкций также проявляются индивидуальные особенности языка писателя, его стилистических приемов. Из всего многообразия существующих типов предложений каждый писатель отбирает такие, которые наиболее соответствуют содержанию и общей направленности его произведения.

В современном русском литературном языке, главным образом, в его устной форме, широко распространены так называемые присоединительные конструкции. Это — отражающие живое интонационное членение сложные построения, состоящие из нескольких «неполных» предложений, непосредственно примыкающих к первому, стержневому предложению, грамматически зависящих от него и представляющих собой как бы вынесенные в отдельные предложения, максимально обособленные синтагмы — главные или второстепенные члены первого предложения. Разные писатели по-разному используют эти конструкции и разрешают этим использованием разные стилистические задачи.

Язык романа В. Некрасова «В окопах Сталинграда» опирается на устную речь. Авторское повествование в значительной степени построено на конструктивных формах диалога; в нем звучат живые разговорные интонации. Поэтому основной массив синтаксических конструкций в языке романа — это конструкции устной речи. Мы почти не находим здесь грамматически сложных целых, периодов. Зато «присочинение», присоединение представлено здесь очень широко. Вот несколько характерных примеров:

Где-то высоко-высоко в небе тарыхтит «кукурузник», ночной дозор. Над «Баррикадами» зажигаются «фонари». *Наши «фонари», не немецкие*. Некому уж у немцев зажигать их. *Да и незачем*. (II, 30, 264).

Приходят раненные. *Поодиночке, по-двое. Серые, запыленные, с безразличными, усталыми лицами.* (1, 17, 91).

На улицах люди с тюками, с тележками. *Бегут, спотыкаются. С тележек все валится. Останавливаются, переключиваются. Молча, без ругани, с расширенными, остановившимися глазами.* (1, 13, 69).

Ползу. *Все выше и выше.* Стараюсь не дышать. *Зачем — не знаю. Как будто кто-нибудь услышит мое дыхание.* (II, 10, 162)¹⁶.

Постоянным употреблением таких построений, состоящих из структурно основного предложения и из нескольких «неполных», дополняющих друг друга и вместе создающих единое сложное целое, достигается большая напряженность и динамичность речи. Отдельные синтагмы, обособляясь интонационно, оформляясь на письме как самостоятельные предложения, подчеркиваются, сосредоточивают на себе внимание. Члены предложения на интонационно изолированные отрезки, автор заставляет читателя останавливаться на всех деталях событий и фиксировать их в своем сознании; употребление таких построений в наиболее напряженных местах повествования создает особый языковой стиль, характерную, «индивидуальную» особенность авторской речи, специфическую манеру описания: краткие, лаконичные, предельно сжатые построения хорошо подходят для правдивого, неприкрашенного, порой приближающегося к протокольному описания героических будней войны, для изобразительной передачи динамики явлений.

Если мы сопоставим употребление присоединительных конструкций у В. Некрасова с употреблением этих же конструкций у К. Федина, язык произведений которого сложными и многообразными нитями связан с традициями и стилистическими нормами классической литературы и опирается в основном на нормы письменной речи, то мы увидим, что К. Федин употребляет присоединительные конструкции преимущественно в прямой и несобственно-прямой речи героев, причем в речи экспрессивно окрашенной, напряженной, взволнованной:

Бросившись к двери, он (Извеков) отворил ее осторожно и сказал стриженной барышне очень тихо: — Доктора. *Сейчас же. Ко мне в кабинет.* (К. Федин, Необыкн. лето, 8, 108).

Меркурий Авдеевич зажмурился. Внезапный жар ожег его лицо. Он медленно перекрестился и все стоял, боясь разжать веки. Неужели он мог убить человека. *Любимого, может быть, человека дочери. Да все равно — какого человека. На улице. Ночью. Как вор.* С нами крестная сила! (Там же, 6, 70)¹⁷.

3) Индивидуальные приемы отбора и комбинирования языковых средств ярко проявляются в построении и формах диалога. Диалог — одна из наиболее живых и эффективных форм непосредственной характеристики героя. В то же время в формах построения диалога обычно наглядно выявляется отношение писателя к нормам устной, звучащей речи: эта речь или может переноситься в диалог со всеми своими специфическими особен-

¹⁶ Ср. один из примеров подобного членения в диалоге, свидетельствующий о непосредственной связи этих конструкций с разговорной речью: — Минь есть? — В одном только месте. *Против пушки с развороченным стволом. Чуть повыше... Много? — Не считал. Штук пять мы выкинули. С усиками. Противотанковые, что ли, иранельные... — А фрицев много? — Черт их знает... Как будто не очень. В блиндажах сидят. Патефон крутят. «Катюшу».* (II, 9, 159).

¹⁷ Подобная разбивка предложения на максимально обособленные синтагмы имеет в языке и другую функцию: она применяется для придания речи «высокости», торжественной размеренности. Ср. в языке романа Б. Горбатова «Непокоренные»: Это не усталый большой солдат шел с фронта, — это шел строитель. *Жадный. Нетерпеливый.* II, 11, 85).

ностями и формами, или, подвергаясь соответствующей обработке, частично подчиняется нормам письменной литературной речи. Интересные материалы дает сравнительное изучение приемов построения диалогов в романах В. Некрасова и К. Федина.

У К. Федина основные диалоги часто построены по строгим и сложным законам сочетания самостоятельных частей и состоят из целого ряда развернутых и замкнутых реплик, снабженных авторскими ремарками. Синтаксическая структура этих реплик обычно является сложной. Ср., например, диалог Кирилла и Аночки во время их последней встречи перед отъездом Кирилла на фронт:

— Я ведь ничего не требую, кроме того, чтобы не было так внезапно, — горько сказала она. Он протянул ей руки, она будто не заметила его немного виноватого движения. — Почему, почему всякий раз — в последнюю минуту? — Я думаю — так лучше. — Чтобы избежать лишнего часа, который можно пробыть вместе? — Чтобы не говорить о том, что понятно без слов. — Чтобы было больше? — Чтобы боль была короче. — И тебе не кажется, что это жестоко? — Слишком часто жестокостью называют мужество. Зачем ты это повторяешь? Единственно, что сейчас нужно для твоего и моего счастья, — это мужество. (К. Ф е д и н, Необыкн. лето, 37, 683).

У В. Некрасова диалог всегда как бы перенесен в книгу в своем непосредственном, живом звучании, со всеми законами устной речи. Одной из характерных черт такого диалога является повторение в следующей реплике — утверждении или вопросе — последних слов собеседника. Этим создаются своеобразные скрепы, превращающие вопрос и ответ в единое целое:

— *Красиво*, правда? — спрашивает Люся. — *Красиво*, — отвечаю я. — Вы любите так сидеть и смотреть? — *Люблю*. — Вы в Киеве тоже, вероятно, сидели с кем-нибудь на берегу Днепра вечером и смотрели? — *Сидели и смотрели*. — У вас там жена, в Киеве? — Нет, я не женат. — А с кем же вы сидели? — *С Люсей сидел*. — *С Люсей*? Как смешно — *тоже Люся*. — *Тоже Люся*. И она так же, как и вы, коротко подстригала волосы. На рояле, правда, не играла. (I, 11, 59).

...Газету, и то, вероятно, прочесть *не успевает*. Ты как *думаешь*, Керженцев, *успевает* или нет? — Не знаю. *Думаю*, все-таки *успевает*. — *Успевает, думаешь*? Ой, *думаю*, *не успевает*. (II, 19, 202, 203)¹⁸.

Принятые писателем формы построения диалога обычно переносятся и в монологи героев. В романе В. Некрасова монолог строится как живое отражение звучащей речи, организованной по своим, отличным от письменных, литературным нормам. В качестве наиболее яркого образца рассмотрим обвинительную речь майора Бородина на суде чести (II, 25, 240—242). Монолог этот распадается на несколько частей, объединенных тема-

¹⁸ Чрезвычайно характерно, что такая форма диалога, когда повторением последних слов предшествующей реплики создается непрерывающаяся связь частей, присуща речи непринужденной, дружественной, неофициальной. В официальной или эмоционально напряженной речи таких скреп нет, реплики собеседников как бы отталкиваются друг от друга, диалог складывается из синтаксически и лексически замкнутых, самостоятельных единиц. Это живое различие в построении диалогической речи В. Некрасов непосредственно переносит в язык своего романа. Ср. разговор Керженцева с Чумаком, настроенным по отношению к нему враждебно:

— Маскхалаты возьмете? — Нет. — Почему? У меня как раз четыре. — Не надо. — Водки дать? — Свою пьем. Чужую не любим. — Ну, как знаете. — Можете за наше здоровье вышить. — Спасибо. — Не стоит.

И они уходят к Карнаухову. (II, 9, 153).

тически, лексически и синтаксически. Каждая часть представляет собой грамматически организованное целое. Эта грамматическая и смысловая цельность создается, во-первых, упоминавшимся выше вычленением синтагм в самостоятельное предложение, во-вторых — сложными приемами повтора, отражающими постепенное развитие и осложнение мысли.

Первая часть монолога (условно назовем ее «О доверии»):

Нельзя на войне без доверия, — говорит он, — мало одной храбрости. И знаний мало. Нужна еще и вера. Вера в людей, с которыми ты вместе воюешь. Без этого никак нельзя.

Эта первая, замкнутая часть монолога (характерно лексически и синтаксически общее начало и конец ее) вся построена на живом интонационном членении и на повторах, причем имеет место характерное повторение слова с дальнейшим раскрытием его содержания, отражающее постепенное развитие мысли: *вера... вера в людей...* и т. д.

Вторая часть монолога является конкретизацией, раскрытием первой части и тематически примыкает к ней. Перенесенные из устной речи методы связи — те же, что и в первой части:

С Абросимовым мы прошли большой путь. Большой боевой путь — Орел, Касторная, Воронеж... Здесь вот уже сколько сидим... И я верил ему. Знал, что он молод, неопытен, может быть, на войне только учится, знал, что может ошибки делать, — кто из нас не ошибался, — но верить — я ему верил. Нельзя не верить своему начальнику штаба...

Так же, как и первая часть, этот отрезок с двух сторон замкнут словами одного общего значения (*Абросимов... начальник штаба*) и заключается безличной конструкцией с *нельзя*, начинающей весь монолог.

Третья часть монолога («Об ответственности и власти на войне»):

— Я знаю, что сам виноват. За людей *отвечаю я*, а не начальник штаба. *И за эту операцию отвечаю я*. И когда комдив кричал сегодня на Абросимова, я знал, что это он и на меня кричит. *И он прав*. Не бывает войны без жертв. На это и война. Но то, что произошло во втором батальоне вчера, — *это уж не война. Это истребление*. Абросимов превысил свою власть. Он *отменил* мой приказ. *И отменил дважды*. Утром — по телефону, и потом сам, погнав людей в атаку.

Опускаем четвертую часть монолога, посвященную краткому описанию атаки и событий, с ней связанных, и приведем последнюю, заключительную часть («О приказе на войне»):

— *Приказ на войне свят. Невыполнение приказа — преступление. И выполняется всегда последнее приказание. И люди его выполнили* и лежат сейчас перед нашими окопами. А Абросимов сидит здесь. Он *обманул* своего командира. Он превысил власть. *А люди погибли...* Всё. По-моему, достаточно.

Форме монолога, опирающейся на нормы устной речи, противостоит монолог, построенный по нормам речи ораторской, сближающейся с письменной. Вот, в качестве примера, обращенная к красноармейцам речь Извекова, сообщающего о победе под Воронежем. Несмотря на то, что эта речь несколько раз прерывается слушателями, она сохраняет общую структуру ораторского монолога, интонационную и синтаксическую цельность.

— Товарищи! Только что получено по телеграфу известие о нашей огромной победе на Южном фронте. Под Воронежем красной

конницей товарища Буденного наголову разбиты два кавалерийских корпуса белых — Мамонтова и Шкуро! Воронеж освобожден! В руки наших войск попала масса трофеев. Белые бегут! Подробностей мы ждем с часу на час. В телеграмме сказано, что преследование продолжается. Мы бьем казаков Мамонтова, бьем добровольцев Шкуро. Это, товарищи, начало их конца. Деникин будет разбит. Деникинщина будет погребена навеки. Красная Армия выкопает ей бездонную могилу. Да здравствует славная советская конница рабочих и крестьян! (К. Ф е д и н, Необыкн. лето, 34, 621—622).

4) Те или другие средства отбираются писателем из общего языкового богатства в зависимости от тех задач, которые он ставит перед собой, в зависимости от общей направленности его произведения. И В. Некрасов и Б. Горбатов описывают события военных лет, но описывают их по-разному. В. Некрасов, хотя и ведет повествование от первого лица, избегает авторских оценок, развернутых описаний. В самых напряженных местах его повествования язык так же прост и неукрашен, как и в описании повседневных деталей военного быта. Искусство языка В. Некрасова — в его безыскусственности. Мы уже видели, что в области синтаксиса это проявляется в сжатости и лаконичности отбираемых автором конструкций; ему неизвестны развернутые периоды, построенные по законам высокой риторической речи. Б. Горбатов ведет все повествование в эпических, приподнятых, эмоционально окрашенных тонах. Негодующий, страдающий вместе с героями, оценивающий события автор постоянно сопровождает и направляет читателя. Приподнятым, ораторски-торжественным, эпическим тоном всего произведения объясняется излюбленный Б. Горбатовым прием бессюзного построения сложных синтаксических единств, периодов, объединенных единоначатием, повторами слов и параллелизмом конструкций. Эти сложные целые обычно состоят из двух частей, разделенных интонационно-логическим переломом: нарастающее напряжение, которое передается конструктивно и лексически связанными друг с другом предложениями, прерывается резким противопоставлением, за которым следует новый подъем — вторая часть сложного целого, в свою очередь строго и стройно организованная.

Только немцы умеют мирные слова наполнить ужасом. Только немцы умеют все превратить в застенок. Застенком, где пытали ребячьи души, была школа. Застенком, где немецкие врачи на русских раненых пробовали свои яды, была больница. Застенком был лагерь для военнопленных. Застенком были театр, церковь, улица. Но в рабочем городе, где жил Тарас, самым ужасным застенком была биржа труда — первый этап невольничьего пути. Сюда никто не приходил по доброй воле. Сюда волокли схваченных в облаве, изловленных на улице, вытащенных из погребов и подвалов. Еще час назад у этих людей были имя, семья, дом, надежды. Еще час назад этот мальчик играл с товарищами, эта девочка прижималась к теплым коленям матери. Сейчас все будет кончено для них. Вместо имени — биржа, вместо дома — вагон с решетками, вместо семьи — чужбина. Только надежда остается у раба. Надежда и ненависть. (Б. Г о р б а т о в, Непокоренные, I, 9, 23).

Для них не было ни высокого неба, ни крылатых облаков в нем, ни зеленых верхушек деревьев. Клочок пыльной дороги впереди — вот и все. *И они проклинали дорогу.* Они ощущали солнце только затылком, немилосердное, злое солнце, — *и они проклинали солнце.* Их плечи дрожали и ежились под внезапными дождями, — *и они проклинали дожди.* Их окровавленные, стертые руки уже не могли

толкать тачку, — и они проклинали руки. Но того, кто был единственным виновником их горя, нельзя было проклинать вслух. И они, измученные дорогой и тачкой, проклинали немцев каждым вздохом усталой груди, каждым плевок обметанного зноем и пылью рта, каждым стоном ребенка. (II, 4, 43).

Редкая страница в романе Б. Горбатова не дает примеров подобных сложных построений, ритмически организованных, основанных на сочетании сходных по строению и связанных общей лексикой частей.

Как уже упоминалось, в языке романа В. Некрасова таких построений нет совсем. Сложные целые встречаются у него очень редко, имеют своеобразную форму и выполняют особую задачу. Со стороны своей формы и приемов сочетания частей сложное целое у В. Некрасова целиком опирается на устную речь. В нем нет ритмической организованности, сложного сцепления частей, параллелизма конструкций. Небольшое по объему, сложное целое объединяется средствами, почерпнутыми из диалогической речи. Это, во-первых, упоминавшееся выше вычленение интонационно обособленных синтагм в относительно самостоятельное «неполное» предложение и, во-вторых, также рассмотренный выше прием повтора, создающий лексическую и грамматическую спаянность частей. Эти построения являются у В. Некрасова своеобразным средством выражения скрытой, тяжело и напряженно работающей мысли. За таким сложным единством для читателя всегда возникает «второй план» мысли, не высказанное автором заключение, вытекающее из сжатого, «объективного» описания. Такова, например, роль сложного единства в описании отступления наших войск в первые дни войны:

У ворот *стоят* женщины — молчаливые, с вытянутыми вдоль тела грубыми тяжелыми руками. У каждого дома *стоят*. *Смотрят*, как мы проходим мимо. И дети *смотрят*. Никто не бежит за нами. Все *стоят и смотрят*. (В. Н е к р а с о в, В окопах Сталинграда, I, 4, 24).

Ср. также сложное целое, заключающее собой мысли автора о глубоким патриотизме, внутренней душевной силе и непоколебимости русского солдата:

Все зашевелились, загремели котелками. И *пошли*. *Пошли* медленным, тяжелым солдатским шагом. *Пошли* к тому неизвестному месту, которое на карте их командира отмечено, должно быть, красным крестиком. (I, 16, 85).

В языке романа К. Федина сложные синтаксические единства представлены чрезвычайно широко, но имеют совсем другой характер. Они являются прекрасной формой для сложного авторского анализа, многостороннего и детализированного описания психологического состояния героя. Поэтому периоды здесь построены по сложным нормам логизированной речи. Основным средством связи являются союзы и союзные слова и значения форм времени. Формы предложений внутри такого единства разнообразны и не повторяются; внешняя ритмическая организованность и лексико-синтаксические повторы отсутствуют.

В эту минуту он (Извеков) *отдавал себе ясный отчет*, что в охватившей Россию гражданской войне *событие где-то под Хвалынском обречено на безвестность* и затеряется в общей памяти, как затерялась Репьевка на карте земного шара. Но он так *отчетливо понимал*, что это *событие, обреченное на безвестность*, составляет неотъем-

лемую тысячную часть из той тысячи частей, из которой слагается история. И, рассуждая так, он одновременно *чувствовал, что ничтожное для подавляющего большинства людей событие в Репьевке* для него выражает сейчас неизмеримо много, как бы заменяя собою ход истории, и он не в силах во всей глубине уразуметь это событие, как не может сразу охватить взором все пространство, перед ним раскрывшееся с холма. (К. Ф е д и н, Необыкн. лето, 27, 456—457).

Роль лексики в таком сложном построении особая. Здесь нет повторений одних и тех же слов — ни с целью риторического единоначатия, ни с целью приближения всего построения к нормам устной речи. Автор, напротив, стремится разнообразить словарь. Однако связанность частей сложного построения часто создается средствами синонимии; близкие по значению слова появляются в начале каждой части (*отдавал себе ясный отчет..., отчетливо понимал..., чувствовал*) или внутри частей, осуществляя цельность и неделимость всего построения; вокруг общего слова часто выстраивается ряд однозначных определений (*событие где-то под Хвалынском обречено на безвестность..., это событие, обреченное на безвестность..., ничтожное для подавляющего большинства людей событие в Репьевке...*).

Такие сложные построения широко распространены в языке романа К. Федина. Там, где другой писатель, ориентирующийся на нормы устной речи и стремящийся к максимальной «активизации» героя, употребил бы несобственно-прямую речь, К. Федин дает развернутое, построенное по нормам книжной речи сложное целое. Ср. передачу «стремительно, с непонятной скоростью оборачивающихся» мыслей Ознобишина по поводу предстоящих ему хлопот за арестованного Мешкова:

«Ознобишин сам, не переставая, думал о Рагозине с того момента, как понял, с чем явился неожиданный вестник. Он понял в тот момент, что немедленно должны начаться хлопоты за Мешкова, что эти хлопоты целиком падут на него, что они опасны и, наверно, безнадежны, что, однако, он не может уклониться от них, как бы они ни были опасны и бессмысленны, и обязан их взять на себя. Он был испуган, что событие отзовется на здоровье Лизы, еще совсем не окрепшем, и что тем более он должен будет действовать, чтобы поддерживать в ней надежду на хороший исход дела. Но он был испуган не меньше тем, что хлопоты за Мешкова могут получить в глазах властей вид хлопот за Полотенцева, если Мешков повинен в сообществе с Полотенцевым. Он чувствовал в то же время, что наступил час, когда он должен отплатить добром за добро, отблагодарить делом за ту заботу о нем, которую проявила Лиза и проявил Мешков, когда он попал в тюрьму. Он чувствовал, что благородство его призвано на проверку. Но он отдавал себе ясный отчет в своей беспомощности. Он был уверен, что в положении бывшего чиновника, заподозренного однажды в скрытии своего прошлого, немисливо рассчитывать на снисходительность или внимание властей к его просьбам. И он заранее убеждал себя, что ничего хорошего из его хлопот получиться не может... (31, 557—558).

Казалось бы, что для передачи «стремительно проносящихся» мыслей форма несобственно-прямой речи была бы удобнее и легче, чем форма сложного синтаксического построения от лица автора. Однако такое построение помогает писателю глубже погрузиться в анализ переживаний и мыслей героя, дать не только их детальное описание, но и оценку.

* *

Язык романов К. Федина, В. Некрасова, Б. Горбатова, В. Пановой — один, общий — русский литературный язык Советской эпохи. Но из этого языка каждый писатель отбирает то, что соответствует его теме, его авторским задачам, его художественным вкусам. Отобранные средства сочетаются, комбинируются также в соответствии с этими общими задачами произведения. Так создается «индивидуальное» в языке и стиле писателя. Мы привели отдельные примеры этого «индивидуального» из области несобственно-прямой речи, синтаксиса. Богатые и интересные материалы может дать изучение лексики писателя, его словоупотребления. По-разному отбираются, по-разному используются многообразные средства общенародного словаря. Так, например, словарь романа К. Федина отличается тем, что в нем значительно шире, чем у других, представлены разные стилистические пласты русской литературной лексики; словарь его насыщен, разнообразен. В области словоупотребления К. Федин дает интересные образцы новых сочетаний слов в новые, «индивидуальные» фразеологические единицы; слово расширяет возможности своего употребления, наполняется новым оттенком значения. В этом отношении особенный интерес представляет «разложение» устойчивого сочетания — использование внутри несвободного или обычно употребляемого сочетания редких слов на месте более распространенных, обычных слов — синонимов. Например: звон *размолоченного пианино* (К. Федин, Необыкн. лето, 10, 131); ...все вокруг было *упитано солнцем* (16, 263); *разожженный воздух* (16, 263) и др. (Ср. в обычном употреблении: *разбитое пианино, раскаленный воздух, пронизано солнцем*).

В ряде случаев необычное, метафорическое употребление придает слову новый оттенок, расширяет область его собственно лексического и стилистического использования, раскрывает заложенные в слове скрытые возможности: «...конечно, он должен был думать о деньгах, особенно когда в избе *заворковал* их однозвучный *льстивый звон*» (28, 481); «медленно наполнил ни с чем несравнимый звук бездонные *мешки и карманы лесной чащи*» (27, 463); «...земля *каменела в сужотке*» (18, 302); «... он постоянно слышал *горькость* скучновато сложившейся *жизни*» (14, 209); «... в воздухе таяла *капель* падавших через отворенные окна *звук*» (10, 130); «обломок молодого ствола вышиной по грудь нес на себе большую ветвь, простертую, точно человеческая рука, вбок и кверху и *страстно засыпанную листом*» (25, 435); «Он опять оглядел засыпанную *сытым листом* ветвь» (25, 436).

В языке романов Б. Горбатова, В. Некрасова, В. Пановой мы не находим примеров подобного словоупотребления. В уменье отобрать из общенародного яркое, красочное, выразительное, новое по своему употреблению и сочетанию друг с другом проявляется «индивидуальное» в языке писателя, в частности в его лексике и словоупотреблении.

Отбор языковых средств в отдельных случаях может производиться писателем не только из живой системы современного языка, но и из устаревшего, сейчас неупотребительного. Это имеет место главным образом в области лексики. Возможность «воскрешения» старого слова, ушедшего из словарного состава современного языка, знаменательна. Она свидетельствует об устойчивости общенародного словаря, об органической преемственной связи словарного состава современного литературного языка со словарным составом предшествующей эпохи. Это не значит, что народный язык представляет собой безбрежный «океан», единый на протяжении всех исторических эпох и периодов. Системы лексики постепенно меняются и сменяются; но устойчивость словаря обеспечивает понятность устарев-

шего, ушедшего из употребления слова и возможность использования его в определенных стилистических целях. Обычно, если устаревшие слова не привлекаются писателем для создания «колорита эпохи» (в этом случае роль их особая), они создают высокий стиль повествования. Так, например, описывая смотр Первой конной армии, К. Федин употребляет сложные, сейчас совершенно неупотребительные прилагательные *громокипящий*, *белокипенный*:

Народ, в первый миг оглушенный низвергшимся обвалом лавины, вдруг ответил встречной волной криков, и все слилось в нераздельный *громокипящий стон*. (К. Федин, Необычн. лето, 38, 699). ...Едва все это взгляд Кирилла выхватил из *белокипенной* клубящейся тучи, как уже эскадрон уменькнул далеко вправо. (Там же).

В общем широком контексте, избыточном книжной и архаизированной лексикой, эти слова выполняют определенную стилистическую задачу, появление их не случайно.

Если устаревшие слова вводятся писателем в языковую ткань повествования безо всякого стилистического обоснования, в явном противоречии с общими языковыми средствами этого повествования, то такое употребление превращается в претенциозную игру архаизмами. Ср., например, стилистически неоправданное употребление устаревших союзов и союзных слов в языке романа А. Югова «Бессмертие»¹⁹:

Андрей бережно положил забинтованную руку поверх одеяла и поднялся с колен, *дабы* проверить врачки больного (II, 13, 98). Он жил здесь уже третьи сутки, высланный из тайги навстречу *кои* со дня на день должны были прибыть на Стрелку и которых все еще не было. (1, 6, 15).

Кроме устаревших слов, писатель может отбирать из общенародного языка и включать в язык своего произведения слова из профессиональной речи, из жаргонов, из территориальных диалектов.

На протяжении XVIII—XX вв. многие писатели — и крупные, и второстепенные — в большей или меньшей степени вносили в язык своих произведений слова и выражения из своих родных говоров. Очень многие из этих слов вошли в систему литературной лексики. В первые годы революции тенденция внесения диалектизмов в литературную речь особенно активизировалась. Ф. Панферов, Л. Сейфулина, Вс. Иванов, М. Колосов и многие другие писатели открыли диалектизмам широкий доступ в язык художественной литературы. Это вызвало резкое и справедливое осуждение со стороны М. Горького, боровшегося за чистоту и общепонятность литературного языка.

Общеизвестно, что под пером большого писателя-мастера прошедшие тщательный отбор диалектизмы делают язык художественного произведения ярким и красочным, придают ему ту «индивидуальность», о которой говорилось выше. Достаточно вспомнить в этой связи «Кзакаов» Л. Толстого, «Записки охотника» Тургенева, романы М. Шолохова. Если же местные диалектизмы внесены «без надобности» и без отбора, то они засоряют язык художественного произведения, делают его непонятым. Здесь следует вернуться к работе Ф. Гладкова над языком романа «Цемент». В первых изданиях романа диалектизмы часто «забывали» общелитературную лексику, мешали пониманию. В позднейшем переиздании автор освобождает язык своего романа от местных «речений». Вот некоторые характерные сопоставления:

¹⁹ Изд. «Советский писатель», М., 1944.

Издание 1927 г.

У Глеба заскрежетало в *салазках* (II, 2, 43).

Всколыхнулись в очереди люди, *зашебутили* на Глеба (VI, 1, 96). И когда подошел к нему Глеб, не *забулькотил*, как всегда, а твердо держал винтовку между носками *обуток* (XI, 1, 123).

...Голова ее, отброшенная назад, *развинченно мотылялась* на плечах, как у слепой. Он робко позвал ее, и голос его глухо *бумкнул* в ночной пустоте коридора (XVI, 2, 281).

Издание 1950 г.

У Глеба заскрежетало в *челюстях* (II, 2, 145).

Люди заволновались и *засорчали* на Глеба (VI, 1, 188). Когда Глеб подошел к нему, он твердо держал винтовку (XI, 1, 253).

...голова ее, отброшенная назад, *моталась* на плечах, как у слепой. Он робко позвал ее, и голос его глухо *огнул* в ночной пустоте коридора (XVI, 2, 339).

* * *

Вопрос об общенародном и индивидуальном в языке писателя — вопрос сложный, интересный и малоизученный. Он ждет новых исследований в свете учения И. В. Сталина об общенародном характере языка. Эти исследования будут новыми и по своей методологии, и по своим материалам. Они покажут бесконечно разнообразные приемы и методы использования общенародного речевого богатства в языке каждого отдельного писателя и отдельного художественного произведения. Советским историкам литературного языка предстоит проделать большую работу по изучению и определению разных видов «индивидуального» в языке писателя, отношения этого «индивидуального» к общенародному и к общелитературному. По-новому встает сама проблема «язык писателя». Язык этот следует изучать не как изолированную, замкнутую систему, а как одно из проявлений общелитературного языка эпохи, отражающее современное состояние и пути развития этого языка в его индивидуально-творческом преломлении.