

Г. В. СТЕПАНОВ

(ЛЕНИНГРАД)

О СТИЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Гениальные работы И. В. Сталина по вопросам языкознания знаменуют собой коренной поворот в развитии науки о языке. И. В. Сталин осветил ряд сложнейших проблем языкознания, над которыми в течение столетий работала лингвистическая мысль. Классические сталинские формулировки и определения по всем основным аспектам языковедческой науки складываются в строгую, стройную систему, которая дает возможность вести конкретные лингвистические исследования по единственно правильному пути марксистско-ленинской методологии.

И. В. Сталин разбил антимарксистскую концепцию о «классовости» языка и блестяще доказал, что общенародность языка является р е а л ь н о с т ь ю, а «классовые» языки — ф и к ц и е й.

Не случайно И. В. Сталин называет структуру языка Пушкина (по терминологии марристов, видимо, «дворянский язык») основой современного русского языка, т. е. языка всего народа, всей нации.

Энгельс, давая в свое время оценку деятельности Лютера, отметил, что он «вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка», что он «создал современную немецкую прозу...»¹. «Протестантский язык» Лютера как основа современной немецкой прозы в одинаковой степени использовался и его сторонниками и контрреформаторами и проявлял безразличие к социальным группировкам и классам.

Сталинское учение об общенародном характере языка открывает новые перспективы в исследовании процессов сложения литературного языка, его развития и совершенствования.

*

Единый общенациональный литературный язык оформляется в эпоху становления наций и национальных языков, т. е. в тот период, когда капиталистическая общественная формация одерживает победу над формацией феодальной. С одной стороны, единый литературный язык является продуктом длительного процесса формирования общенациональной языковой нормы, с другой стороны — действительным о р у д и е м в достижении языковой общности, являющейся непрременным условием объединения людей в нацию. Тот факт, что оформление общенационального литературного языка связывается с эпохой победы капитализма над феодализмом, вовсе не означает, что он рождается как некая «классовая» форма речи. Общенациональный литературный язык, так же как и национальный язык в целом, есть форма национальной культуры; он одинаково хорошо может обслуживать все классы нации. Именно в литературном языке с наибольшей четкостью, полнотой и определенностью фиксируются общенациональные языковые нормы.

¹ Ф. Энгельс, Дialeктика природы, Госполитиздат, 1950, стр. 4.

Деятельность мастеров художественного слова особенно значительную роль играет в период становления общенационального литературного языка. Писатель, языковая практика которого совпадает с общими тенденциями формирования национального языка, вносит существенный вклад в развитие литературного языка, объективно способствует укреплению общенационального языка.

Опираясь на опыт предшествующего развития литературного языка и используя общеразговорный язык, а также стили устной народной словесности, крупный художник обогащает литературный язык, шлифует его и совершенствует. Тем самым писатель способствует обогащению и совершенствованию словарного состава национального языка и его грамматической структуры. Поэтому памятники литературного языка являются в то же время памятниками общенародного языка, хотя и отражают его с разной степенью полноты.

Мастер художественного слова раскрывает богатство и возможности национального языка; своей художественно-языковой практикой он доказывает, что национальному языку доступно решение сложных художественно-стилистических задач и тем самым способствует воспитанию национального самосознания среди творцов и носителей этого языка.

Понятия «литературный язык» и «язык художественной литературы» не идентичны. Акад. Б. В. Виноградов правильно указывает на ошибочность позиции некоторых советских языковедов, в работах которых «история общелитературного языка органически связывалась с историей художественной литературы и ее стилей и распределялась по тем же классовым граням и ступеням развития, что и художественная литература и публицистика»².

Понятие «язык художественной литературы» указывает на конкретное использование языка (в первую очередь и главным образом литературной нормы) в целях художественного, идеологического воздействия. С лингвистической точки зрения язык художественной литературы может быть более разнообразным и емким, нежели литературный язык: он может выходить за пределы норм литературного языка, включать в себя образцы иной языковой практики соответствующей страны и эпохи. Языковые явления художественного произведения, которые лежат вне литературной нормы речи, помимо коммуникативной функции, призваны выполнять особое задание эмоционального, художественного воздействия.

В то же время сама литературная норма речи как основа художественного произведения несет на себе печать индивидуальной авторской обработки и используется в соответствии с задачами художественного воздействия, отражая эстетические нормы и вкусы творца того или иного произведения. Различия, которые выявляются в индивидуальном подходе к использованию общелитературного языка в целях художественного изображения, позволяют выделить понятие «язык писателя» в узком смысле. Этим понятием может обозначаться слог писателя — индивидуальная и в известном смысле неповторимая манера художественного изображения средствами общелитературного языка.

Учение товарища Сталина об общенародности языка не сняло проблему «язык писателя», как думают сейчас некоторые лингвисты, но поставило ее совершенно по-новому.

Стало ясно, например, что анализ языковой (лексический, синтаксический и т. д.) нельзя смешивать с анализом идейного содержания художественного произведения. Такая подмена вела к полному произволу в толковании идейных и классовых позиций писателя; истинно

² В. Виноградов, О лингвистической дискуссии и работах И. В. Сталина по вопросам языкознания, «Большевик», 1950, № 15, стр. 11.

научное исследование вытеснялось тем, что мы условно назвали бы «лингвистическим фетишизмом», ибо как иначе можно квалифицировать стремление приписать общенародному языку качества некоего «классового языка», которых у него, как известно, нет.

Между прочим, один из исследователей языка и стиля «Дон Кихота» Х. Хатцфельд³, основываясь только на анализе словаря писателя и подменяя анализ идейного содержания произведения односторонним и субъективным лексическим разбором, пытается доказать, что Сервантес являлся... реакционером-контрреформатором.

Многие буржуазные философы, историки, литературоведы и лингвисты (испанские и не испанские) делали попытки доказать, что дух католицизма является неотъемлемым свойством испанского национального характера. Абстрагируясь от действительной истории развития испанского общества, буржуазные исследователи, фактам вопреки, пытаются доказать, что в душе каждого испанца непременно сидит инквизитор. Между факельщиком Торквемадой и кастильским землепашцем, по их мнению, нет существенной разницы: и тот и другой объявляются правоверными воинствующими католиками.

В соответствии с этой «концепцией» Х. Хатцфельд, анализируя словарь Сервантеса, пытается усмотреть в трактовке и употреблении отдельных слов и выражений контрреформаторскую сущность создателя «Дон Кихота». Одна из глав его работы так и названа: «Католицизм и контрреформация в языке и стиле» («Katholizismus und Gegenreformation in Sprache und Stil»).

Еще за три года до Хатцфельда итальянец Чезаре де Лоллис сделал фальсификаторскую попытку представить Сервантеса проповедником идей воинствующего католицизма и папизма⁴. Новизна выкладок Хатцфельда состоит в том, что он строит их на языковом материале. Однако в методе языкового исследования Хатцфельд тоже не оригинален: в своих приемах анализа художественного произведения и, в частности, словесных образов и символов, он следует за Лео Шпицером и Гансом Шпербером.

Выискивая различные социальные оттенки в осмыслении того или иного слова, эти исследователи игнорируют тот несомненный факт, что подавляющая масса слов, так же как и их значения, являются общими для всех классов общества и не имеют никакой социально-классовой окрашенности. Поставив перед собой неблагоприятную задачу во что бы то ни стало найти в словах общенародного языка особый смысловой оттенок, который якобы всегда обязательно навязывает им писатель в соответствии со своими идеологическими установками, Хатцфельд пытается выдать призраки за реальность, а «Дон Кихота» Сервантеса — за социальный заказ Тридентского собора. В самом употреблении таких слов, как *católico* «католик, католический», *hereje* «еретик», *secta* «секта» и др., Хатцфельд непременно хочет видеть отражение воинствующих идей католицизма как в сознании действующих лиц романа, так и в сознании самого художника. Однако ни Сервантес, ни его персонажи, в уста которых вложены слова «католического» лексикона, не придают им никакой «контрреформаторской окраски». Ясно, что подобные методы исследования языка художественного произведения не имеют отношения к подлинно научному анализу.

После выхода в свет сталинских работ по языкознанию стало ясно, что анализ лингвистического материала в художественном произведении должен идти по линии выяснения отношения писателя к общенародному

³ H. Hatzfeld, «Don Quijote» als Wortkunstwerk, Leipzig — Berlin, 1927.

⁴ C. de Lollis, Cervantes reazionario, Roma, 1924.

языку, изучения индивидуальных приемов и методов его художественной обработки.

Было бы ошибочно думать, что исследование проблем, связанных с понятием «язык художественной литературы», должно ограничиваться только исследованием индивидуальных методов использования литературного языка. Ведь и для любой другой области человеческой деятельности (философия, естественные науки, техника и т. д.) характерно индивидуальное использование литературного языка. Однако в языке художественной литературы можно (и должно) выявить некоторые общие закономерности, которые отличают его от языка науки, философии и др.

В языке художественной литературы заметнее, чем в других сферах применения общенародной речи, проявляется отбор грамматических оборотов, словаря, идиоматики и т. д. из общенародного языка. Принцип отбора зависит от общих идейно-художественных воззрений писателя, от идейного замысла произведения, его литературного жанра и т. д.

Самый отбор слов, речений и грамматических конструкций из общенародного языка производится писателями неодинаково: нередко одно и то же явление общенародной речи, используемое в художественных целях, рассматривается с совершенно различных позиций, подчиняется различным целям и задачам.

В этом нетрудно убедиться на примере использования разными писателями приема художественного сравнения. В средневековом рыцарском романе лексический диапазон невелик, общенародный словарь предстает явно обедненным, обескровленным, однообразным. Так, например, автор «Пальмерина Английского», желая показать читателю последовательную нарастающую силу четырех сражений, сравнивает второе с первым, третье со вторым, а четвертое со всеми предыдущими:

«они вступили в новую битву, так что первая в сравнении с этой была ничто»⁵;

«между ними завязалась такая жестокая битва, что заставила забыть предыдущие»⁶;

«они начали новую битву, столь непохожую на все предшествующие, что даже дон Дуардос испугался того, что увидел»⁷.

Автор не выходит из пределов создания своей собственной фантазии; единственной мерой для него является то, что вымышлено им самим.

Описывая абстрактную красоту героини, автор «Амадиса Уэльского» как бы боится сравнить ее с чем-нибудь земным, дабы не унизить ее этим сравнением:

«Ориана была самым красивым существом, которое когда-либо видели»⁸;

«подойдите и вы увидите самое красивое существо, которое когда-либо видели»⁹.

В «Пальмерине» можно отметить целый ряд таких же «ускользающих» сравнений, которые по существу не дают никакого представления о сравниваемом предмете:

⁵ «comenzaron entre sí otra batalla, tal que la primera en comparación de esta parecía nada». Libros de caballerías, Segunda edición, Madrid, 1935, стр. 251.

⁶ «la batalla fué entre ellos tal, que hacía olvidar las pasadas», там же, стр. 252.

⁷ «y comenzaron esta batalla tan diferente de las pasadas que don Duardos se espantaba de lo que vió», там же, стр. 253.

⁸ «Oriana... la más hermosa criatura que nunca se vió». Libros de caballerías, Segunda edición, стр. 39.

⁹ «Venid, e veréis la más fermosa criatura que nunca fué vista», там же, стр. 36.

«его дочь Полинарда к тому времени стала такой красивой, что даже, очевидно, ее мать и бабушка не были столь красивыми, как она, в то время, когда они были в расцвете молодости»¹⁰;

«танцевал принц Флорендос со своей сестрой инфантой, которая казалась в тот день такой красивой, что ее мать и бабушка позавидовали бы ей в молодые годы своей жизни»¹¹.

Иную лексическую «емкость» в системе реалистических сравнений и метафор мы наблюдаем в произведениях Сервантеса. Элементы реализма в методе художественного изображения современной Сервантесу испанской действительности естественно вели автора к поискам соответствующих форм языкового выражения. Широкий охват описываемых Сервантесом явлений социальной жизни как раз и объясняет нам ту речевую и в первую очередь лексическую «емкость» «Дон Кихота» и «Назидательных новелл», которая послужила важным средством в реалистической трактовке испанской жизни во всех ее существенных проявлениях. Система сравнений, почерпнутых Сервантесом из народно-разговорной речи, необыкновенно богата и разнообразна: белизна зубов сравнивается с лущеным миндалем, белизна и блеск жемчуга с протоквашей, беззубый рот уподобляется мельнице без жерновов. Тереса, по выражению Санчо, так упряма и настойчива, что если заберет что-нибудь в голову, то «гвоздит словно молоток по обручам бочки»¹². О судомойке в «Назидательных новеллах» говорится, что она «колюча, как крапива», «упруга, как спаржа», «тверда, как штукатурка», «скромна, как послушник», «капризна и упряма, как взятый в насм мул»¹³.

Любопытно отметить, что в своем «образцовом» рыцарском романе «Персилес и Сихизмунда» (*Trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, 1781) Сервантес не выходит за пределы стандартных, абстрактных сравнений «Амадиса» и «Пальмерина». О девушке Ауристеле, которая, подобно многочисленным Фили, Дианам, Галатеям и прочим дамам, называется «несравненной» (*la sin par*), говорится, что она «была так красива, что среди живущих ныне на свете и среди тех, которых может нарисовать самое пылкое воображение, она была первой» («era de tanta hermosura que entre las que hoy viven en el mundo, y entre aquellas que puede pintar en la imaginación el más agudo entendimiento, puede llevar la ventaja», стр. 10). Ср. также: «Ее благоразумие равно ее красоте, а ее несчастья так же велики, как ее благоразумие и красота» («Su discreción iguala a su belleza y sus desdichas a su discreción y a su hermosura», там же).

Интересный материал дает также сопоставление разнообразных приемов лексических и смысловых повторов у разных писателей.

Автор «Второй Селестины» и ряда рыцарских романов Фелисиано де Сильва часто прибегает к этому приему. Вот образец «язычных» конструкций, рассчитанных на вкусы придворных дам:

«О любовь! Ведь нет правоты в том, в чем твоя неправота не имела бы большей правоты в своих превратностях! И ты лишаешь меня своей

¹⁰ «su hija Polinarda, que ya en aquel tiempo comenzaba a ser tan hermosa que se creía que su madre y agüela no lo fueron tanto como ella en el tiempo que florecían», там же, стр. 246.

¹¹ «danzó ... el príncipe Florendos con la infanta su hermana que aquel día salió tan hermosa que podía tener su madre envidia y su agüela en el tiempo que florecieron», там же, стр. 261.

¹² «no hay mazo que tanto apriete los aros de una cuba», Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Nueva edición crítica por F. Rodríguez Marín, Madrid, 1927—1928, II, VII. Все дальнейшие ссылки даются на это издание.

¹³ «áspera como ortiga», «tiesa como espárrago», «más dura que un pedazo de argamasa», Cervantes, Novelas Ejemplares, Barcelona, 1936, стр. 135.

неправотой того, что по праву созданных тобою законов ты сама мне обещаешь, с тем правом, которое у меня есть...»¹⁴.

Сервантес в своем «Дон Кихоте» также прибегает к подобному приему. Однако он делает это не в угоду вкусам придворных дам и кавальеро, а в целях пародирования языка и стиля рыцарского романа. Стбит вспомнить соответствующее место из «Дон Кихота», чтобы убедиться в том, что не кто иной как де Сильва явился одним из виновников сумасшествия сеньора Кеханы Доброго, будущего рыцаря дон Кихота Ламанчского:

«Право бесправия, которое вы осуществляете в отношении моего права, делает мой ум настолько бесправным, что по праву я жалуюсь на ваше великолешие»¹⁵.

«Читая такие фразы,— добавляет Сервантес,— и силясь их распутать и разгадать их смысл, наш бедный кавальеро совсем терял разум и проводил бессонные ночи, а между тем если бы сам Аристотель нарочно для этого воскрес, то и он бы ничего не разгадал и ничего не понял»¹⁶.

Совсем иначе относится Сервантес к безыскусственным повторам, которые часто используются в устном повествовании. Вот как звучит в устах Санчо начало широко известного в Испании рассказа о перевозе трехсот коз:

«В одном местечке Эстремадуры жил козий пастух, т. е. я хочу сказать, что он пас коз, и этот самый пастух или козопас, о котором я рассказываю, прозывался Лопе Руис; так вот этот Лопе Руис был влюблен в одну пастушку, которую звали Торральба, и эта самая пастушка Торральба была дочерью одного богатого скотовода, а этот богатый скотовод...»¹⁷.

Дон Кихоту, воспитавшемуся на рыцарских романах, кажутся бессмысленными повторы «козий пастух — который пас коз», «Лопе Руис — этот Лопе Руис» и т. д., и он прерывает повествование: «Если ты таким образом будешь рассказывать свой рассказ, Санчо..., повторяя дважды то, что ты рассказываешь, так ты его и в два дня не кончишь...»¹⁸.

На это Санчо вполне резонно возражает:

«Да я рассказываю точь-в-точь так же... как рассказывают эти сказки у нас в деревне, по-другому я не умею рассказывать, да вашей милости и не следует требовать, чтобы я вводил новые обычаи»¹⁹.

Отбор, прослеживаемый в языке художественных произведений, это, так сказать, «первичная обработка» — важный, но не главный материал для лепки художественных образов средствами языка.

Художественная литература в силу своей специфики является той областью применения общенародной речи, в которой с наибольшей пол-

¹⁴ «¡Oh, amor! que no hay razón en que tu sinrazón no tenga mayor razón en sus contrarios. Y pues tu me niegas, con tus sinrazones, lo que en razón de tus leyes prometes con la razón que yo tengo». F. de S i l v a, Segunda comedia de Celestina, Madrid, 1874. стр. 8.

¹⁵ «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace de tal manera mi razón enflaquece que con razón me quejo de la vuestra fermosura». D. Qu. I, I, 1, 86.

¹⁶ «Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarlas el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ellos». I, I, 1, 86.

¹⁷ «...en un lugar de Estremadura había un pastor cabrerizo. quiero decir que guardaba carbas, el cual pastor o cabrerizo, como digo, de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba. La cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico...», I, XX, 2, 110.

¹⁸ «Si desta manera cuentas tu cuento, Sancho, ...repetiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días: dílo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada», I, XX, 2, 110.

¹⁹ «De la misma manera que yo lo cuento... se cuentan en mi tierra todas las cosas, y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos», I, XX, 2, 110.

ной используются художественно-стилистические возможности, заложенные в общепародном языке.

Грамматические конструкции, лексика, словосочетания в языке художественной литературы в известном смысле более многозначны, нежели в литературном языке, используемом вне художественной системы.

С этой точки зрения интересно рассмотреть некоторые примеры художественного использования явления многозначности слова.

В одном месте «Дон Кихота» оруженосец Санчо, сетуя на колдовское преобразование Дульсини, восклицает:

«Мало того, негодая, что вы превратили жемчуг очей (las perlas de los ojos) моей сеньоры в чернильные орешки и ее волосы из чистейшего золота — в щетину рыжего бычьего хвоста» (II, X, 4, 221).

«Волосы из чистейшего золота» очень напоминают трафаретное сравнение, которым изобиловали рыцарские романы, пасторали, стихи Гарсиласо, Боскана, Эрреры и др.; но «жемчуг очей» никак не укладывается в систему даже очень условных оценок женской красоты. Похоже, что Санчо что-то напутал, не разобравшись, видимо, толком в «ювелирных» сравнениях с рубинами, жемчугом, изумрудами и аметистами. Преданный своей даме рыцарь решительно исправляет нарисованный Санчо портрет:

«Ты плохо описал ее красоту, ибо, насколько я помню, ты сказал, что у нее были жемчужные очи, а глаза, которые походят на жемчуг, бывают скорее у красноперого спара, чем у женщины; и мне кажется, что глаза Дульсинии должны быть из зеленого изумруда, рассеченные пополам и осененные двумя небесными сводами, которые служат ей бровями; а жемчуг твой не приставляй к глазам, но побереги для зубов; наверно, Санчо, ты ошибся и глаза принял за зубы» (II, XI, 4, 228).

Сервантес мастерски использует многозначность слова *perlas*. В условном поэтическом языке рыцарского романа за ним «закреплено» обозначение «жемчужной нити зубов». В общепародном литературном языке это слово имеет значение «жемчуг», а также «драгоценная, совершенная, красивая вещь». Санчо потому и позволил себе «приставить жемчуг к очам», что употребляет слово *perlas* именно в этом последнем значении, которое не связано с конкретным представлением о цвете и блеске жемчуга.

В художественной литературе само языковое оформление является важным фактором в разрешении общего идейного замысла произведения. Языковой материал, языковая форма — это активное средство критики и борьбы, пропаганды и защиты идей, политических установок, эстетических позиций и т. д. Остановимся в связи с этим на вопросе о содержании и форме борьбы Сервантеса против языка и стиля рыцарских романов.

Утонченная рыцарская романтика развенчивается Сервантесом не только в плане критики рыцарской литературы как жанра, но и при помощи новой художественно-языковой формы, которая породилась гуманистическими взглядами автора на литературу и язык. Сервантес жестоко осмеивает рыцарский жаргон, заполонивший было литературную продукцию его эпохи в бесчисленной серии «Амадисов» и «Пальмеринов». Эстетические нормы уходящей со сцены феодальной аристократии породили в литературе свой особый «язык», рассчитанный на вкусы верхушечных слоев класса феодалов. Абстрактность, условность, искусственность языка рыцарских романов превращались в те оковы, которые затрудняли развитие новых литературно-языковых форм и принципов, порожденных идеями испанского Возрождения.

Средствами языка Сервантес блестяще показал, что странствующий рыцарь из Ламанчи со своим рыцарским жаргоном, выродившимся в непонятную тарабарщину, столь же смешон и нелеп, так же непонят и осуждаем, как и во всех своих рыцарских «деяниях».

Смысл речей дон Кихота, сама языковая форма, в которой они преподносятся, настолько темны и непонятны окружающим, что у них невольно возникает вопрос: «Неужели этот человек говорит на их родном наречии?» В одной из своих встреч с крестьянами дон Кихот коротко объясняет им, кто он по званию и роду занятий, и замечает, что он — странствующий рыцарь, ищущий приключений во всех частях света.

«Для крестьян все это было так же понятно, как греческий язык или какая-нибудь тарабарщина»²⁰.

Обитатели постоянного двора, слушавшие речь дон Кихота, едва могли уловить ее смысл:

«В смущенье слушали хозяйка, дочь ее и добрая Мариторнес слова странствующего рыцаря, которые были столь же им понятны, как если бы он говорил по-гречески, хотя и видно было по всему, что речь шла о каких-то благодарностях и любезностях. Не привыкнув к такой манере выражения, они только смотрели на него и дивились» (I, XVI, 1, 449).

Такое же, примерно, впечатление произвел на «непосвященных» козопасов разговор между дон Кихотом и Санчо (I, XI, 1, 324).

Несколько иной эффект производили речи дон Кихота на образованную публику. Студенты, например, люди, несомненно, более образованные и начитанные, нежели пастухи, крестьяне и «прекрасные сеньоры» с постоянного двора, «поняли дон Кихота и сразу же смекнули, что он не в своем уме»²¹.

Попытки дон Кихота ввести в живое обращение рыцарскую терминологию терпят неудачу. Прежде всего термин «странствующий рыцарь» (*caballero andante*) вне связи с книжной традицией (ограниченной в основном жанром рыцарских романов) непонятен многочисленным собеседникам и слушателям дон Кихота. Даже оруженосец странствующего рыцаря Санчо, исполнявший в меру своих сил и разумения новые для него обязанности, смутно представляет себе смысл этого термина; не совсем ясно для него и словечко *aventurero*. На вопрос служанки: что обозначает «странствующий рыцарь», Санчо восклицает:

«Ты разве только-только на свет родилась, что не знаешь этого? Так знай же, сестрица, что странствующий рыцарь это такая штука, что слова не успеешь молвить, как он может быть и палками поколочен и императором стать»²².

Сочетание *caballero andante*, попадая в обиход живой речи, явно переосмысливается. Прежде всего совершается его отрыв от терминологического ряда, характеризующего различные категории рыцарства: *caballero cortesano*, *caballero de Malta*, *caballero aventurero*.

Единый семантический комплекс разрушается, а само воссоединение частей этого комплекса (*caballero*, *andante*) в речи Санчо, цирюльника, пастухов и т. д. происходит на новой, переосмысленной основе. Слово *andante* со значением, близким к «блуждающий», «бродячий»²³, присоеди-

²⁰ «Todo esto para los labradores era hablarles en griego o en jerigonza», II, XIX, 4, 381.

²¹ II, XIX, 4, 381. Впрочем, то же самое решает и козопас, послушавший речи дон Кихота: «debe de tener vacíos los aposentos de la cabeza», I, III, 3, 461. («должно быть, у него не все дома»).

²² I, XVI, 1, 446. Ср. также вопрос Вивальдо: «¿ qué quería decir andantes? » («что означает странствующие рыцари?») (I, XIII, 1, 368).

²³ Ср., например, *rapero andante* «бродячий цирюльник».

няется к *caballero* как один из многих возможных эпитетов, которые не дают строго определенного рыцарского термина. В результате слово *andante* становится более подвижным, к нему легко присоединяются другие определяющие слова. Например, в речи Санчо: «*valiente y andante caballero*» («храбрый и странствующий рыцарь», II, VIII, 4, 183). Ср. также «*los cristianos, católicos y andantes caballeros*» («христианские, католические и странствующие рыцари», II, VIII, 4, 179); «*caballero andante y aventurero, y cautivo...*» («рыцарь странствующий и ищущий приключения и плененный...», I, VIII, 1, 269).

В авторской речи «*un enamorado y andante caballero*» («влюбленный и странствующий рыцарь», II, XI, 4, 242) слово *andante* отрывается от *caballero* или *caballería* (в терминологическом смысле) посредством введения наречия. Однако отрыв этот очень своеобразен. С одной стороны, *andante* — прилагательное и в сочетании с *mal* (характеристика действия) приобретает признаки причастия²⁴ вследствие усиления стершейся было глагольности; в другой стороны, *mal andante* или *malandante* — это известное в староспанском языке²⁵ прилагательное со значением «несчастливый», «несчастный», т. е. эпитет, терминологически не связанный с *caballero, caballería*.

В «Дон Кихоте» мы встречаем целую серию других подобных эпитетов: *caballero enamorado* («влюбленный рыцарь», II, XII, 4, 253); *caballero lamentador* («стенающий рыцарь», II, XII, 4, 258); *caballero lego* («светский рыцарь», II, XIII, 4, 263); *caballero a lo eclesiástico* (букв. «рыцарь на духовный манер», II, XIII, 4, 263); *caballeros santos* («святые рыцари», II, VIII, 4, 183); *asendereado caballero* («гонимый рыцарь», «битый рыцарь», II, X, 4, 213).

Усиление глагольности слова *andante* и распад единого семантического целого *caballero andante* прослеживается в следующем употреблении: «*a cualquier caballero andante o por andar*» («любого рыцаря, странствующего или намеревающегося странствовать», I, XXV, 2, 306).

В данном примере *andante* является причастием настоящего времени и противопоставляется *por andar*, которое передает значение будущего времени. Ср. противопоставление по времени во фразе «*ahora sea caballero andante o pastor por andar*» («кем бы я ни был: странствующим рыцарем, как теперь, или пастухом, который отправляется в странствие», II, LXXIII, 6, 450).

О полном отрыве *andante* от *caballero* свидетельствует следующий пример: «*iban los andantes, caballero y escudero*» («шли [наши] странствующие, рыцарь и оруженосец», II, LVIII, 6, 178); *andantes* выступает в данном употреблении не как определяющее, но как определяемое: *caballero* и *escudero* являются приложением к подлежащему — существительному *los andantes*.

Дон Кихот объясняет нам причину неустойчивости термина *caballero andante*: на замечание Санчо о том, что «существует много странствующих» (*muchos son los andantes*), он отвечает: «*Muchos... pero pocos los que merecen nombre de caballeros*» («[Да] много... но мало кто из них заслуживает имени рыцарей», II, VIII, 4, 183).

«Вольность» в обращении с рыцарской терминологией создает целую серию пародийных образований: *arzobispos andantes* («странствующие архиепископы», I, XXVI, 2, 341; I, XXVII, 2, 348); *doncella andante* («странствующая девица», I, XXVI, 2, 341); *señor andante* («сеньор странствующий», I, XII, 1, 351); *escuderos andantes* («странствующие оруже-

²⁴ Ср. *platero, andante en la corte* («ювелир, обслуживающий двор») и *platero andante* («бродячий ювелир»).

²⁵ Словарь Испанской академии 1826 г. отмечает *malandante* как архаизм.

носцы» вместо «оруженосцы странствующих рыцарей», в речи Тересы Панса, II, V, 4, 123); *escrituras andantes* («странствующие писания», I, XLVII, 3, 376). Слово *escudero*, так же как и *caballero*, мы находим в сопровождении самых разнообразных эпитетов: *hablantes* (ср. *andantes*) *escuderos* («беседующие оруженосцы», II, XII, 4, 260); *escudero moliente y corriente* («тертый и заправский оруженосец», II, XIII, 4, 274); *bosqueril escudero* вместо *escudero del caballero del Bosque* («лесной оруженосец», II, XIII, 4, 274).

Распад терминологического сочетания дает богатые возможности для образования новых, необычных словосочетаний. По образцу *caballería andantesca* строится новое сочетание: *con palabras caballerescas y andantescas* («в рыцарских и странствующих выражениях», I, XLIV, 3, 326).

По типу *caballerías* слово *escuderías* также употребляется во множественном числе, что придает комический оттенок всему выражению: «¿qué bien habéis sacado de vuestras escuderías?» («что за пользу вы извлекли из ваших оруженосцев?», I, III, 3, 472, в речи Тересы Панса).

Сервантес старается подчеркнуть, что слова рыцарского лексикона мало понятны простому народу. Ключница, например, никак не может уразуметь, что такое *aventuras*, которые с таким упрямством ищет ее хозяин сеньор Кехана. Книжное *aventura*²⁶ («приключение»), которое в рыцарском словаре имеет значение «приключение-подвиг», в общеразговорной речи подвергается переосмыслению: оно как бы вступает в противоречие с семантикой слова *ventura* («успех», «удача»), а также с выражениями наречного типа: *a la ventura* («наудачу»), *por ventura* («возможно»). *Ventura*, связанное с понятием «успех», «удача», никак не помогает ключнице осмыслить значение слова *aventuras*; ей кажется, что употребление этого слова только запутывает дело и его следует заменить другим, более соответствующим реальному смыслу — *desdichas* («несчастия»): «*quiere salir otra vez, ... a buscar por ese mundo lo que él (don Quijote) llama venturas, que yo no puedo entender como les da este nombre*» («он снова хочет отправиться по свету, чтобы искать то, что он называет удачей, хотя я не понимаю, почему он дает ей такое название», II, VII, 4, 152).

Даже набравшийся «рыцарского опыта» Санчо не совсем четко представляет себе значение этого загадочного слова *aventura*.

На сообщение дон Кихота: «*Hermano Sancho, aventura tenemos!*» («Брат Санчо, вот перед нами приключение!», II, XII, 4, 252), Санчо замечает: «*Dios nos la dé buena... ¿I adónde está, señor mío, su merced de esa señora aventura?*» («Дай бог, чтобы оно было добрым... А где же, сеньор мой, его милость, этот самый сеньор Приключение?», там же).

Формула рыцарской заповеди *enderezar tuertos* («исправлять несправедливости») бакалавром трактуется очень своеобразно, совсем не по-рыцарски. *Enderezar* («исправлять») приобретает значение «выпрямлять», «править», абстрактное *tuertos* («несправедливости») воспринимается им как «кривые»²⁷. Вся формула превращается в весьма общежитейское выражение «править кривых»:

²⁶ В деревенском просторечии в том же значении употреблялось слово *aventuranza*, которое не зафиксировано в словаре Коваррубиас. См. S. Denis, *Le lexique du théâtre de J. R. de Alarcón*, Париж, 1943, статья «*aventuranza*».

²⁷ Как прилагательное *tuerto* имеет значение «кривой», «косой», как существительное — «несправедливость», «оскорбление». См. Dic. de la Acad., 1791; Zerolo в своем словаре отмечает, что *tuerto* в значении «несправедливость» является архаизмом; Larousse (1943) дает только одно значение: «*que no se ve con un ojo*» («тот, кто не видит на один глаз»). Ср. игру слов у Руэды: «*no era para alguacil que era tuerto*» (Obras, II, 14) [«он не подходил к должности альгвасила, потому что был кривым (несправедливым)»].

«No sé cómo puede ser eso de enderezar tuertos ... pues a mí de derecho mé habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada, la cual no se verá derecha en todos los días de su vida» («Не знаю, как уж вы там выпрямляете кривых, ... только меня из прямого вы сделали кривым, сломав мне ногу, которая никогда теперь не будет прямой», I, XIX, 2, 82). Ср. в речи племянницы дон Кихота: «endereza tuertos, estando por la edad agobiado» («[вы] выпрямляете кривых, а сами согнуты годами», II, VI, 4, 145).

Сервантес подвергает жестокому осмеянию ложную напыщенность, пухлую риторичность стиля рыцарских романов. Манерность рыцарского стиля речи превращалась в истинное бедствие, которое грозило захлестнуть еще не окрепшие демократические тенденции в развитии испанского литературного языка. Поэтому борьба с крайностями поборников рыцарского «возвышенного» стиля, оторванного от живого общенародного языка, враждебного реалистическим языковым тенденциям демократической литературы, приобретала большое значение. Злая сатира Сервантеса, блестяще реализованная средствами языка в о й пародии, нанесла смертельный удар рыцарскому жаргону. После «Дон Кихота» языковая форма «настоящего» рыцарского романа не могла уже восприниматься иначе как пародия.

*

Общенародный язык во всех своих аспектах и стилистических разновидностях является тем источником, из которого писатель черпает материал для воплощения своих мыслей, идей и оценок в художественные образы. Однако разные аспекты языка (лексика, синтаксис, морфология, фонетика), видимо, представляют собой неравноценный материал для использования в специальных целях художественного воздействия. Наиболее «податливым» материалом для художественной обработки является лексика. Грамматические категории (категория рода, числа, модальность, времена, виды и т. д.) также являются богатейшим фондом для стилистического использования. Остановимся хотя бы на двух примерах.

Обычным типом грамматического отрицания в испанском языке является формула *no... nada* (например, *no comió nada* «он ничего не съел»). Отрицательное местоимение *nada* выполняет функцию усиления отрицания. Однако в этой функции могут выступать и другие слова с более конкретным значением, в зависимости от содержания отрицаемого, например, *no comió niája* «не съел ни крошки» (букв. «не съел крошки»), *no bebíó gota* «не выпил ни капли» (букв. «не выпил капли»). В данных примерах *niája* («крошка») и *gota* («капля») не только усиливают отрицание, но и уточняют его. Использование подобного рода усилителей (уточнителей) отрицания дает широкие возможности для достижения конкретной художественной выразительности.

Сервантес широко использует эти своеобразные «стилистические» формы отрицаний. Так, на вопрос, есть ли у него деньги, дон Кихот отвечает, что у него нет и «полушки» (*no traía blanca*). Слово *blanca* обозначает мелкую монету в полмараведи. В данном употреблении оно выступает как показатель минимального количества, но не является уже точным выражением денежного знака, а приобретает значение, близкое к нашему *ничегошеньки* («ни гроша»).

Своеобразное отрицательное «местоимение» *ni mogo ni cristiano* (букв. «ни мавр ни христианин») в испанском языке довольно часто использовалось в формулах отрицания в значении, близком к местоимению «никто». Возникновение его относится к той эпохе, когда судьба Испании была тесно связана с арабским миром, и для испанца мир представлялся поделенным

на две части: на христианскую и арабскую. По образцу этого сочетания Сервантес вводит отрицание *ni mogo ni turco* (букв. «ни мавр ни турок»). Отрицательное «местоимение» *ni mogo ni turco* используется Сервантесом не в применении к христианскому (испанскому) миру, а, так сказать, «на мусульманской почве» и своеобразно уточняет место действия: «маврританки не показываются на глаза ни мавру ни турку»²⁸ (т. е. никому, ни одному мужчине).

Анализ языка художественных произведений показывает, что писатели нередко прибегают к таким языковым средствам, которые либо перестали уже быть общепринятой нормой (архаизмы), либо не стали еще общепринятой нормой (неологизмы), либо оторвались и не связаны больше с общенародной нормой (жаргонизмы), либо вообще не были связаны с национальным языком (иноязычные вкрапления), либо общеупотребительны в отдельных местностях, но не характерны для общенационального языка (слова и формы из территориальных диалектов) и т. д.

Появление всех этих элементов речи, лежащих по существу вне литературной нормы, может рассматриваться как закономерное использование языковых средств в целях художественного воздействия, при условии, если все основные задачи разрешаются писателем на базе общенародного литературного языка его эпохи.

В научной литературе, которая также пользуется общенародной нормой литературного языка, использование архаики нетипично: в современной статье по математике не могут появиться такие лексические архаизмы, как *легион*, *неведий*, *тьма*, *колода*, *леодр*, *ворон* и т. д. В художественной литературе архаизмы используются и несут специальную нагрузку эмоционального воздействия.

Выяснение соотношения старого и нового в литературном языке в его историческом развитии необходимо для конкретного анализа функций старого в художественно-языковой системе писателя. Вот один из примеров. Исследование соотношения начальных *f* и *h* (в словах латинского происхождения с начальным *f*) в испанских памятниках до XV в. не дает материала для выяснения их стилистического использования. Другое дело у Сервантеса. Столкновение *f* и *h* в «Дон Кихоте» не закономерно с точки зрения исторического развития испанского языка в конце XVI — начале XVII в., но вполне закономерно и оправдано с точки зрения противопоставления старого и нового в художественных целях. Сеньор Алонсо Кехана Добрый, бедный гвидальго из Ламанчи, так же как и все его окружающие, говорит *hablar* («говорить»), а не *fablar*; *hacer* («делать»), а не *fazer*. Но рыцарь дон Кихот Ламанчский восстанавливает утерянное начальное *f*, подражая манере речи ушедших в небытие героев рыцарских книг. Так факты истории языка дают материал для языка художественной литературы. Сервантес-художник мастерски использует этот материал, чтобы лишний раз подчеркнуть, что дон Кихот в своей речевой практике так же смешон и пелец, как и во всех своих «дон-кихотских» начинаниях.

Таким образом, архаизмы, введенные в художественное произведение, нужны и оправданы, если они помогают разрешению идейного замысла писателя, если они не ослабляют коммуникативной функции речи, но по-своему усиливают ее. Перегруженность архаикой, ослабляющая коммуникативную функцию речи, снижает художественную ценность произведения, которую оказывается не в силах повысить даже самый талантливый комментатор. Намеренная архаизация речи (например, в литературной практике немецких реакционных романтиков, испанских писате-

²⁸ «Las moras no se dejan ver de ningún moro ni turco», D. Qu. I, XLI, 3, 235.

лей так называемого «мистического» направления) может знаменовать собою сознательный отказ от достижений национальной литературной речи, что является реакционной попыткой снизить значение национального языка как орудия развития и борьбы.

Создавая тот или иной неологизм, писатель, естественно, выступает пропагандистом «изобретенного» или вновь введенного им слова. В художественном произведении «писательский неологизм» держит своеобразный «экзамен» на последующую общераспространенность и общепотребительность. Важным условием жизнеспособности такого неологизма является его прочная связь с общенародной нормой грамматики. «Изобретая» слова, писатель строит их не по собственному произволу, не по правилам «своей» грамматики, но в соответствии с грамматикой общенародного языка.

Примером словотворчества Сервантеса может служить глагол *atalegar*. Этот необычный по «специальному», узкому значению глагол употребляет оруженосец рыцаря Леса, предлагая Санчо Пансе померяться силами, использовав для этой цели весьма безопасный вид «оружия» — мешки или сумки. Слово *atalegar* («колотить мешком») построено по образцу деноминативных глаголов и состоит из префикса *a-*, корня *-taleg-* (от *talega* «сумка», «мешок») и суффикса *-ar*. Сервантес конструирует этот необычный глагол по весьма обычному типу глаголов 1-го спряжения, т. е. в соответствии с правилами живого испанского глагольного образования. Неологизм *atalegar* не стал фактом литературной речи, но он явился элементом языка художественной литературы, а потому представляет несомненный интерес для исследователя художественно-языковой системы писателя²⁹.

С другой стороны, изобретенное Сервантесом слово *quijotada* имеет значение, близкое к нашему *донкихотство*, и вследствие своей «типической обобщенности» вошло в общенародный словарь³⁰.

Обычно исследователи останавливают свое внимание на писательских неологизмах, которых в сущности не так уже много, и часто проходят мимо неологизмов «анонимных». Между тем «анонимные» неологизмы представляют собою богатый материал для художественного использования. Так, например, Сервантес заставляет Санчо вместо книжного неологизма *dócil* (от лат. *docilis* «понятливый», «восприимчивый», «податливый») употребить неизвестное испанскому словарю *fócil* (ср. *facil* «податливый», «послушный»). По свидетельству Хуана де Вальдес, слово *dócil* к середине XVI в. еще не было окончательно введено в обращение. Заставив Санчо переделать слово *dócil* в *fócil*, Сервантес подчеркивает, что оруженосец рыцаря из Ламанчи, разумеется, не был в числе тех, кто через книгу мог усвоить этот неологизм, хотя, видимо, ему приходилось слышать это слово из уст своего образованного и начитанного господина.

²⁹ Ср. в «Первых радостях» К. Федина («Сов. писатель», 1949, стр. 45): «— Вот твой Конан-Добль! Жри! — Но белецкий увернулся и опять беззаветно налетел на рыжего, приказывая: — Я тебя... накованнойлю!»

Понямо предметного восприятия этого «ситуативного» словечка, мы воспринимаем и все его грамматические показатели: лицо, число, время, вид. Слово не вошло в состав общенародного словаря, но писатель заставил его жить в данной конкретной ситуации — в этом ценность изобретенного или подслушанного писателем «неологизма-эфемериды». Слово *накованнойлють* (думается, что реконструированный инфинитив не вызывает сомнения) не стало фактом общелитературной речи, но явилось элементом языка художественной литературы. Для того чтобы удержаться в общенародном словаре, этому слову не хватает типической обобщенности (ср. *донкихотствовать*).

³⁰ В «Дон Кихоте» Сервантеса мы встречаем только одно слово, построенное в нарушение правил испанской грамматики: это сложное слово *Rocinante* (Росинант) — плод неисчерпаемой фантазии рыцаря из Ламанчи (см. I, I, 1, 98).

Так на языковом материале лишней раз иллюстрируется воспитательная и облагораживающая роль просвещенного рыцаря-гуманиста и восприимчивость простолюдия Санчо.

Жаргоны враждебны, чужды общенародному языку, но они поставляют ценный материал для языка художественной литературы.

В XVI в., вместе с приходом в испанскую литературу типа бродяги-авантюриста (*picajo*), был создан особый жанр «плутовской» повести или романа (*novela picaresca*), который, естественно, в том или ином объеме включал элементы арго многочисленных воровских братств, шаек и прочих деклассированных групп общества. Многие испанские писатели, внимание которых привлекали деклассированные типы *germanos*, *picajos*, *rufos*, *jaques*, широко вводили в литературный обиход арготическую речь.

Введение арготизмов и просторечия требует от писателя большого художественного вкуса, такта и мастерства. «Фотографичность» менее правдива, чем художественное обобщение. Большой мастер слова, Сервантес не идет по линии примитивного, натуралистического воспроизведения арго каторжников или рыцарской тарабарщины, но, исходя из принципов типизирующего значения языка художественной литературы, использует арго для воплощения общего идейного замысла произведения. Мастерство Сервантеса проявляется в том, что чуждые общенародному литературному языку элементы, вплетаясь в языковую ткань художественного произведения, не перестают восприниматься как некие «инородные массивы».

В «Дон Кихоте» арготическая речь используется в основном в главе XXII первой части. На дон Кихота, опрометчиво вступившего в разговор с каторжниками, устремляется поток воровской тарабарщины, в которой он не может разобраться самостоятельно. В этом деле даже Санчо, неоднократно втолковывавший своему господину значение слов и выражений, прибауток и идиомов народно-разговорной речи, не может стать переводчиком. Функцию толкователей словаря «хермания» приходится брать на себя самим носителям арготической речи или конвоирам, которые приобрели некоторые познания в этой области от своих подопечных. Первый из опрошенных дон Кихотом каторжников своим ответом подвергает в изумление «непосвященного» рыцаря. Каторжник сообщает, что осудили его зато, что он был «влюблен»³¹.

«— Только поэтому? — воскликнул дон Кихот. — Да если бы всех влюбленных ссылали на галеры, так я уже давным давно должен был бы взяться за весла»³².

Чтобы рассеять недоумение дон Кихота, каторжник поясняет:

«— Ваша милость совсем про другую любовь толкует. — Моя любовь была такого рода, что влюбился я в корзину с бельем и заключил ее в свои объятия с такой страстью, что если бы правосудие не вырвало ее силой, я бы и по сей день не расстался с ней добровольно»³³.

В изумление привело дон Кихота и сообщение о проступках второго каторжника, который осужден за то, что был «канарейкой или, другими словами, музыкантом и певцом» (*«este, señor, va por canario, digo, por músico y cantor»*).

«— Что такое? — продолжал допытываться дон Кихот. — Разве музыкантов и певцов тоже ссылают на галеры?»

³¹ «que por enamorado iba de aquella manera», I, XXII, 2, 182.

³² «¿Por eso mo más? replicó don Quijote; pues si por enamorados echan a galeras, días há que pudiera yo estar bogando en ellas», I, XXII, 2, 182.

³³ «No son los amores como los que vuestra merced piensa... que los míos fueron que quise tanto a una conasta de colar atestada de ropa blanca que la abracé conmigo tan fuertemente, que a no quitármela la justicia por fuerza aun hasta ahora no la hubiera dejado de voluntad», I, XXII, 2, 182.

— Да, сеньор,— отвечал каторжник.— Хуже нет, когда кто запоет в беде» (аргот. cantar en ansia).

В качестве переводчика выступает один из конвойных:

«— Сеньор caballero, петь в беде на языке этих нечестивцев означает признаться под пыткой...»³⁴

Дон Кихот не понимает своих собеседников, говорящих на воровском аргот. Он даже не подозревает, что они вкладывают в слова и выражения общенародной речи какой-то свой особый смысл.

Выше было показано, что рыцарский жаргон дон Кихота так же мало понятен его окружающим.

*

Попытаемся подвести некоторые итоги.

Понятие «язык художественной литературы» указывает на конкретное использование общенародного языка (в первую очередь его литературной нормы) в специальных целях художественного воздействия. Его специфика прямо связана с самим строем общенародного языка, из которого он черпает художественные, образительные средства. Между общенародным языком и тем, что мы называем «языком художественной литературы», нет различия по существу. Приемы художественного творчества дают возможность вскрыть и наглядно представить стилистико-грамматические и лексические богатства и возможности общенародной речи.

В области художественной литературы, так же как и во всех других сферах человеческой деятельности, язык является действенным орудием развития и борьбы.

Все стороны общенародного языка могут быть художественно использованы. Однако лексика, синтаксис, морфология и фонетика в этом отношении неравноценны. Более «податливым» материалом для художественной обработки являются лексика и синтаксис.

Язык художественной литературы, опираясь в основном на нормы литературной речи, постоянно использует языковые пласты, лежащие вне ее: просторечие, архаизмы, неологизмы, еще не ставшие достоянием литературной нормы, диалектизмы, профессионализмы, которые не вышли еще из узкой сферы специализированной лексики, жаргонные слова и т. д.

Язык художественной литературы особенно ярко отражает эмоциональную сторону общенародной речи.

Детальная и конкретная разработка вопросов о наиболее характерных средствах языковой выразительности, о функциях «нелитературных» речевых пластов в художественном произведении, о неравноценности различных аспектов языка для художника слова, несомненно, помогла бы уточнить понимание специфики языка художественной литературы в сравнении с другими видами речевой практики.

³⁴ «¿Pues cómo, por músicos y cantores van también a galeras? Si, señor, respondió el galeote, que no hay peor cosa que cantar en el ansia. Antes he oído decir, dijo don Quijote, que quien canta sus males espanta. Acá es al revés, dijo el galeote, que quien canta una vez llora toda la vida. No lo entiendo, dijo don Quijote, mas una de las guardias le dijo: «Señor caballero, cantar en el ansia se dice entre esa gente non sancta confesar en el tormento...» I, XXII, 2, 188.