

В. В. ВИНОГРАДОВ

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Еще в конце прошлого столетия акад. Ф. Е. Корш писал о субъективизме в оценках, который был обычен для критиков и литературоведов того времени в их суждениях о языке и стиле писателя. Взаимные разногласия между такими «ценителями» были чрезвычайно велики. По словам Ф. Е. Корша, «где один видит банальность, другой открывает живые образы»; то, что одному кажется психологической нелепостью, другому — до такой степени естественным, «что всякий читатель мог предвидеть именно такую развязку» и т. п. Многие из этих литературных судей, писал Ф. Е. Корш, напоминают того пушкинского критика, «человека впрочем доброго и благонамеренного», который, по словам поэта, «выставил несколько отрывков и вместо всякой критики уверял, что такие стихи сами себя дурно рекомендуют»¹.

Суждения акад. Корша, высказанные почти 60 лет тому назад, звучат вполне современно. Литературная критика и сейчас не может опереться на прочные достижения филологической науки; общие, нередко очень субъективные оценки языка художественных произведений выражаются самыми трафаретными фразами².

Изучение языка художественного произведения и определение методов его стилистического анализа — это проблемы, которым у нас посвящено очень много статей и исследований, но которые еще очень далеки не только от научного решения, но даже и от более или менее удовлетворительного объяснения.

¹ Ф. Е. Корш, Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина ..., «Известия Отд-ния рус. языка и словесности Имп. Акад. наук», т. III, кн. 3, М., 1898, стр. 639.

² В рассказе-пародии В. Полякова «Обыкновенная история (Три критика и один рассказ)» («Звезда», 1953, № 8) сатирически изображается, как разноречиво судят о языке и стиле одного и того же сочинения разные критики. В одном журнале появляется восторженная рецензия под названием «Большое в малом». Рецензент пишет: «Автор дал своему герою остроумную фамилию — „Шукин“, и мы уже по одной фамилии героя видим, что и отец его и дед его были рыбаками, что опыт передавался из поколения в поколение. Автор умеет одним штрихом передать биографию человека. Цитирую: „его выдавшая видь рука сжимала удочку“. Одной крохотной фразой автор умеет передать внешность героя: „уже немолодой“. Как это просто, лаконично и вместе с тем впечатляюще!» В другом отзыве, носящем заглавие «Автор плавает по поверхности», содержится в корне противоположная оценка того же рассказа, его языка и стиля: «Автор навязывает своему герою фамилию „Шукин“. Герой — токарь. Спрашивается — почему не Станков, не Фрезов, не Скоростнов, наконец, а Шукин? Фамилия „Шукин“ остается всецело на совести автора... Рассказ написан беспомощно и безграмотно. Берем на выборку несколько первых попавшихся цитат: „горячее солнце“ (как будто оно может быть холодным!)..., „бабочка притаилась в усах“ (надо знать бабочек!)».

Изучение языка художественного произведения тесно связано с более широкими задачами исследования языка художественной литературы и ее стилей, а также языка того или иного писателя. Понимание словесного состава и композиционного строя художественного произведения во многом зависит от правильного освещения функциональных своеобразий языка художественной литературы, от научного марксистского истолкования понятий художественной речи, «поэтического языка», индивидуально-поэтического стиля и т. п.

Справедливо, что основным в сфере лингвистического изучения художественной литературы является понятие индивидуального стиля как своеобразной, исторически обусловленной, сложной, но структурно единой системы средств и форм словесного выражения. В стиле писателя, соответственно его художественным замыслам, объединены, внутренне связаны и эстетически оправданы все использованные художником общенародные языковые средства. Вместе с тем в стилистике индивидуально-художественной речи иногда очевиднее выступают элементы будущей системы национального литературного языка и ярче отражаются функции пережитков языкового прошлого. Вследствие сложности всех этих взаимоотношений исторические законы развития литературных стилей — в тесной связи с развитием литературы как широкой области культуры и в связи с развитием народного и литературного языка — еще совсем не раскрыты³.

Путь конкретно-исторического изучения языка отдельных художественных произведений (конечно, при соответствующей теоретической направленности) может вернее всего довести до решения больших проблем стиля писателя и языка художественной литературы.

Вопрос о языке отдельного художественного произведения и ограниченнее, и специфичнее. Язык разных произведений одного и того же автора может иметь существенные отличия. Об этом писал М. Исаковский (применительно к поэзии): «Даже в пределах поэзии, создаваемой одним и тем же человеком, нельзя пользоваться одним и тем же „секретом“, открытым раз и навсегда. Такого „секрета“ быть не может. В каждом отдельном произведении поэта — если, конечно, это произведение по-настоящему талантливо — заключен уже свой особый „секрет“»⁴.

Целью и задачей изучения языка художественного произведения является показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений. Что лингвисты должны уметь приводить к сознанию все эти средства, в этом не может быть никакого сомнения. Но это должны уметь делать и литературоведы, так как не могут же они довольствоваться интуицией и рассуждать об идеях, которые они может быть неправильно вычитали из текста⁵.

Каждое литературное произведение, будет ли оно в своем строе целиком зависеть от традиции или, противопоставленное ей, будет стремиться к освобождению от ее стеснений, во всяком случае занимает более или менее определенное место в контексте современной ему литературы. Оно

³ Не так давно наши литературоведы жаловались: «Ощупью, в густом лесу необследованных фактов, спотыкаясь ежеминутно о корни еще не истлевших традиций, возвращаясь неоднократно на дороги, уже раньше заводившие в тупик, бредут исследователи литературы в поисках теории литературных стилей» (А. И. Б е л е ц к и й, К построению теории литературных стилей, сб. «Памяти П. Н. Сакулина», М., 1931, стр. 9).

⁴ М. И с а к о в с к и й, О советской массовой песне, «О писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей», М., 1953, стр. 77—78.

⁵ Л. В. Щ е р б а, Опыты лингвистического толкования стихотворений, сб. «Советское языкознание», т. II, Л., 1936, стр. 129.

вступает в соотношение с другими произведениями того же жанра и разных смежных жанров. От него тянутся нити аналогий, соответствий, контрастов, родственных связей по всем направлениям, даже в глубь литературного прошлого.

Художественное произведение может и должно изучаться, с одной стороны, как процесс воплощения и становления идейно-творческого замысла автора и, с другой стороны, как конкретно-исторический факт, как закономерное звено в общем развитии словесно-художественного искусства народа. Изучение художественного произведения, его языка, его содержания должно опираться на глубокое понимание общественной жизни соответствующего периода развития народа, на разностороннее знание культуры, литературы и искусства этой эпохи, на ясное представление о состоянии общенародного языка и его стилей того времени, на глубокое проникновение в творческий метод автора и в своеобразие его индивидуального словесно-художественного мастерства.

Историзм — основа правильного, научного понимания явлений. К этому выводу приходили крупнейшие представители нашего отечественного языкознания уже в XIX в. А. А. Потебня писал: «Всякое наблюдение данного момента вызывает наблюдение предшествующего и вытягивается в нить истории, нити сплетаются в постоянно возобновляемую ткань жизни»⁶. Историчным должно быть и отношение к языку художественного произведения.

В эпоху развития национальной культуры художественной литературе и языку ее произведений принадлежит огромная культурно-образовательная роль. Писатель — носитель и творец национальной культуры речи. Пользуясь общенародным языком своего времени, он отбирает, комбинирует и — в соответствии со своим творческим замыслом — объединяет разные средства словарного состава и грамматического строя своего родного языка. Поэтому-то и читатель прежде всего воспринимает и оценивает язык художественного произведения, его словесный и фразеологический состав, его грамматическую организацию, его образы, приемы сочетания слов, способы построения речи разных действующих лиц с точки зрения стилистических норм современного данному художественному произведению национального литературного языка, его правил и законов его развития. Отступая в силу тех или иных художественных задач от этих норм и правил, писатель обязан внутренне, эстетически оправдать свой речевые новшества, свои нарушения общей национально-языковой нормы.

Между тем у наших писателей нередки неоправданные нарушения и отступления от этой нормы. К. Паустовский отмечает, что «мы становимся с... вывихнутой речью не только в учреждениях и на вывесках... много искаженных, испорченных слов проникает в газеты и даже в художественную литературу»⁷. В. Инбер грустно признается: «Мы пишем часто очень серым языком. Об этом следует помнить и все время чувствовать слово. Язык — это тот материал, из которого мы строим наши вещи»⁸. Надо твердо помнить завет А. М. Горького: «Необходима беспощадная борьба за очищение литературы от словесного хлама, борьба за простоту и ясность нашего языка, за честную технику, без которой невозможна четкая идеология»⁹.

⁶ А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 642.

⁷ К. Паустовский, Поэзия прозы, «Знамя», 1953, № 9, стр. 175.

⁸ В. Инбер, Помогать поэтам, «Лит. газета» 3 X 53.

⁹ М. Горький, О литературе. Литературно-критические статьи, М., 1953, стр. 651.

В структуре художественного произведения происходит эмоционально-образная, эстетическая трансформация средств общенародного языка. Все средства языка выразительны, надо лишь умело пользоваться ими. Вот один из многих возможных примеров. Описывая внешность доброго, но бесталанного и безвольного Петра Петровича Каратаева, Тургенев заметил: «небольшие опухшие глазки глядели — и только» («Петр Петрович Каратаев»); в этой связи самое простое слово *глядеть* приобретает глубокий образный смысл.

Если исследователь идет от языка произведения к изучению общенародного или литературного языка эпохи, то искомые нормы и общие черты языка не должны отождествляться с языком отдельного литературного произведения. С другой стороны, всестороннее изучение и глубокий анализ языка художественного произведения невозможны без знания культуры и языка соответствующей исторической эпохи. В этом отношении очень показательны содержащиеся в читательских и критических откликах оценки индивидуальных нарушений стилистических норм современного русского языка в советской художественной литературе.

В статье В. Любовева¹⁰ правильно отмечены факты отклонений от норм современного русского литературного языка у отдельных писателей. Например, в «Повестях и рассказах» В. Авдеева: «... вид у него был торжественный, словно он *держал за щеками* какую-то приятную тайну»; «впереди *ятаганом вилась* река». У поэта Н. Тряпкина:

И много там русских друзей и подруг,
Чьи синие очи — бадановый дуг¹¹.

В «Волшебных рассказах» Н. Москвина: «Стоит Сергей Митрофанович над *пустым уже телефоном*».

В рецензии на альманах «Север» Н. Леонтьев отмечает в стихах В. Жилкина неточность и смысловую расплывчатость обозначения явлений как результат невнимания к конкретным условиям жизни и труда. «В. Жилкин утверждает, что владелец лесозавода „скапливал богатства *в закрома*“, что в колхозе „ждет не дождется вспашки *плат*“, а „ручьи не *вьются в талом блеске*“, что „*струи* Волги... *закрепят каспийские пески*“».

Другой архангельский поэт, В. Мусиков, начинает стихотворение о Радищеве такими строками:

Рванулась долу коренная,
Клубя дорогу за спиной ...

«Ни „рвануться долу“, ни „клубить дорогу за спиной“ коренная, конечно, не могла»¹².

В книге С. Голубова «Доблесть» (Повести и рассказы) находим такое словоупотребление: «Дробный дождик *повалился* (вместо: *повалил*. — В. В. на землю сначала косыми полосами холодной воды, а потом мелкой и редкой россыпью) («Атаман и фельдмаршал»); «Лес был *облит* холодным огнем, в котором ветви деревьев, покрытые свежим белым снегом, казались *паутиным гнездом гигантского бриллиантового паука*» (там же); «Ни день, ни ночь... Давно бы пора открыться утру. Но горизонт так *сдвинулся ненастьем*, что ничего нельзя было разобрать кругом» («Стергуший»).

¹⁰ См. Вл. Любовева, О стилистических и языковых небрежностях, «Московский комсомолец» 13 VIII 53.

¹¹ В IV томе БСЭ² читаем: «Бадан... многолетние травы с ползучим корневищем и безлистным стеблем... Цветки с лилово-красными лепестками...» Значит, в переводе с поэтического языка на прозаический, эта фраза звучит так: «Чьи синие очи — лилово-красный дуг».

¹² «Новый мир», 1954, № 4, стр. 238.

В романе Бор. Соловьева «Крепче камня» удивляет неясное (южно-великорусское или книжно-славянское) применение глагола *расточаться*: «Где-то вдалеке со стороны Лыньевска вставало и *расточалось* дымное, слабое зарево»; «... со стороны завода порой вставало и *расточалось* дымное зарево». Ср. в этом же романе: «Деревья сверкали и вспыхивали от солнца, а за стволами, за *расточительной зеленью* поблескивали, как стальные лезвия, узкие полосы еле угадываемой реки».

Здесь же областное северновеликорусское слово *изгаляться, галиться* (в значении «издеваться», «насмехаться», «измываться») превращено в *голиться, изголяться*: «Это коренная белогвардейщина озорует и *изголяется*»; «А мы их принимаем с полным удовольствием — не обижаем и не *голимся* над ими» и др.

Таким образом, общественное понимание языка художественного произведения в контексте современного ему общенародного, общенационального языка сопровождается не только оценкой стилистических «находок», удачных «творческих открытий» писателя, соответствующих законам развития этого языка, но и выделением ошибок, немотивированных отклонений от языковой нормы.

Чрезвычайно важно изучение изобразительных средств общенародного языка. Законы словесно-художественного творчества народа, отражающиеся и в развитии его языка, определяют направление, характер индивидуального речетворчества писателя, строй образов и состав экспрессивных красок, используемых в литературных произведениях.



В развитом литературном языке выделяются разнообразные стили, т. е. более или менее устойчивые, целесообразно организованные системы словесного выражения. Понятие стиля языка основано не столько на совокупности установившихся «внешних» лексико-фразеологических и грамматических примет, сколько на своеобразных внутренних экспрессивно-смысловых принципах отбора, объединения, сочетания и мотивированного применения выражений и конструкций. Кроме того, стили языка соотносительны, и эти соотношения подчинены определенным правилам, ограничивающим и упорядочивающим формы разностильных смешений.

В языке художественного произведения могут встречаться и сочетаться выражения и обороты, свойственные разным стилям литературного языка. Например, в «Поднятой целине» М. Шолохова [в главах из второй книги романа (см. «Огонек», 1954, № 15)] так изображается состояние кулака Якова Лукича Островнова после тяжелых сновидений: «В самом мрачном настроении он оделся, *оскорбил действием* ластившегося к нему кота, за завтраком ни с того ни с сего обозвал жену „дурехой“, а на сноху, неуместно вступившую за столом в хозяйственный разговор, даже замахнулся ложкой...». От сочетания разностильных выражений увеличивается сатирическая сила изображения.

Смешение или соединение выражений, принадлежащих к разным стилям литературного языка, в составе художественного произведения должно быть внутренне оправдано или мотивировано¹³. Иначе может возникнуть комическое столкновение, свидетельствующее (если оно не является целенаправленным) о недостатке речевой культуры у автора.

Случаи немотивированного смешения стилей отмечал М. Исаковский: «В Песне „Гаданье“ взят старинный народный сюжет и совершенно меха-

¹³ Ср. замечание А. А. Фета в письме Перлову от 17/III 1891 г.: «...в стихотворении „Да, это он“ меня коробит слово из фельетона: *сочувствую*» (П. П е р л о в, Литературные воспоминания. 1890—1902 гг., М.—Л., 1933, стр. 103).

нически приспособлен к нашей современности. И мы видим, что из этого ничего не вышло. А в языке получилась своеобразная смесь „французского с нижегородским“:

Если зыбью бирюзовой
Заколышется река —
На крылечке на тесовом
Поджидай ты моряка.

„Бирюзовая зыбь“ и „на крылечке на тесовом“ — это из совершенно разных словарей, и вряд ли эти выражения можно поставить рядом. Тем более их нельзя вложить в уста деревенской девушки¹⁴.

Вместе с тем именно в структуре художественного произведения — в зависимости от его идейного содержания, от сферы изображаемой действительности и творческого метода автора — могут сочетаться, сталкиваться и вступать во взаимодействие очень разнообразные стили литературного языка и народно-разговорной речи. Достаточно сослаться на сложный стилистический состав хотя бы таких произведений, как «Евгений Онегин» и «Медный всадник» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Война и мир» Л. Толстого, «Соборяне» Лескова, «Дуэль» Чехова и многие другие.

Примененные писателем и реализуемые в его произведении способы семантического соединения слов, образного выражения или словесного изображения, формы синтаксической сочетаемости слов и словосочетаний, приемы отбора и употребления их, формы и типы столкновения и смешения разных языковых стилей могут обогащать и расширять систему национально-литературного языка. Но для этого они должны быть подчинены правилам его функционирования и внутренним законам его развития, должны двигаться в русле основных тенденций его развития. С этих же точек зрения должен рассматриваться и изучаться язык литературных произведений прошлого. Вот почему такое изучение непременно должно опираться на глубокое и свободное знание не только общей системы литературного языка соответствующей эпохи, но и его стилистических вариаций.

*

Анализ связи и взаимодействия разных стилистических средств в структуре художественного произведения связан с вопросом о свойственных тем или иным стилям языка шаблонах литературного выражения и о приемах их употребления в языке соответствующего произведения.

В разных стилях литературного языка образуются, скапливаются и застывают фразовые «штампы», шаблоны, окостенелые выражения. Таким выражениям нередко свойственна риторичность, ходульность. Литературный штамп, клише не имеет эстетической ценности и образно-смысловой насыщенности выражения; напротив, для него характерна некоторая смысловая опустошенность и условность¹⁵. Злоупотребление такими шаблонами в авторском языке художественного произведения убивает простоту и естественность повествования. Г. В. Плеханов резко писал о любителях пышной, но штампованной речи: «Покойный Г. И. Успенский заметил в одной из своих немногочисленных критических статей, что существует порода людей, которая никогда и ни при каких обстоятельствах не выражается *просто*... По выражению Г. И. Успенского, люди этой породы стараются *„думать басом“*, подобно тому, как стараются говорить басом

¹⁴ М. И с а к о в с к и й, О советской массовой песне, стр. 90—91.

¹⁵ Ср. у Чехова в рассказе «Учитель словесности»: «Мир праху твоему, скромный труженик».

иные школьники, желающие показаться „большими“¹⁶. Сатирическая борьба со штампованной литературной фразой характерна для А. П. Чехова, А. М. Горького.

Между тем у некоторых советских писателей наблюдается пристрастие к риторическим шаблонам, злоупотребление ими. Нельзя, например, не заметить склонности к такого рода высокопарным «красотам штиля» в языке способного советского писателя Ф. Наседкина. Так, в романе «Красные Горки» (1953) читаем: «Золотарев вслушивался в прерывистый стон ветра, и ему казалось, что в этом стоне выражен глухой протест охваченной тревогой природы против неистовой, разрушительной работы ветра». Так, в конце концов выходит, что стонущий ветер выражает глухой протест против самого себя. А. П. Чехов не раз говорил о том, как обедняют и искусственно ограничивают свое творчество писатели, падкие до общих мест, «жалких слов и трескучих описаний», думающие, что «без этих орнаментов не обойдется дело». О таких писателях Эмиль Золя заметил, что они «... усваивают стиль, носящийся в воздухе. Они подхватывают готовые фразы, летающие вокруг них. Их фразы никогда не идут от их личности, они пишут так, словно кто-то сзади им диктует; вероятно, поэтому им стоит только отвернуть кран, чтобы начать писать»¹⁷.

Употребление риторических штампов может проскальзывать и в языке большого художника слова. Так, в первом сборнике стихотворений Некрасова «Мечты и звуки» (1840) есть стихотворение «Смерти», а в нем такое сочетание фразовых клише лирического стиля начала XIX в.:

Когда душа огнем мучений
Сгорает в пламени страстей.

У К. Федина в книге «Горький среди нас» (ч. 2, 1944): «Смоленщину в те годы *обурежала жгучая горячка*: с настойчивостью воды, рассочившей плотину, крестьяне уползали из деревень на хутора».

*

В стилистику национального языка входит не только система разных его стилей, но и совокупность разнообразных конструктивных форм и композиционных структур речи, вырабатывающихся в связи с развитием форм общения. Сюда относятся не только типичные для эпохи формы и типы монологической и диалогической речи, но и речевые стандарты бытовых писем, делового документа и многие другие. В языке литературного произведения нередко наблюдаются отражения этих композиционно-речевых форм бытового общения; следовательно, и в этом кругу композиционно-речевых категорий язык художественного произведения, хотя и в индивидуально-творческом преломлении, но так или иначе отражает стилистические явления, развивающиеся на базе общенародного языка в сфере общественной жизни.

Известный критик и поборник реализма в русском искусстве В. В. Стасов писал Л. Толстому: «Мне довольно давно уже хочется немножко рассказать Вам мои соображения на счет „монологов“ в комедиях, драмах, повестях, романах и т. д. новых писателей, особливо русских, и авось скоро напишу Вам несколько слов обо всем этом. У меня целые т а б л и ц ы с выписками, составленными из разных авторов, и авось Вы пожертвуете несколько минут, чтобы пробежать это. — Мне кажется, что в „разговорах“ действующих лиц ничего нет труднее „монологов“. Здесь авторы фальшат и выдумывают более, чем во всех других своих писаниях, — и именно

¹⁶ Г. В. Плеханов, Соч., т. XVI, 2-е изд., М.—Л., 1928, стр. 31.

¹⁷ Сб. «Литературные манифесты французских реалистов», [П., 1935], стр. 109.

фальшат условностью, литературностью и, так сказать, академичностью. Почти ни у кого и нигде нет тут настоящей правды, случайности, неправильности, отрывочности, недоконченности и всяких скачков. Почти все авторы (в том числе и Тургенев, и Достоевский, и Гоголь, и Пушкин, и Грибоедов) пишут монологи совершенно правильные, последовательные, вытянутые в ниточку и в струнку, выложенные и архи-логические и последовательные [sic!]. А разве мы так думаем сами с собою? Со всем не так.

Я нашел до сих пор одно единственное исключение: это граф Лев Толстой. Он один дает в романах и драмах — настоящие монологи именно со всей неправильностью, случайностью, недоговоренностью и прыжками. Но как странно? У этого Льва Толстого, достигшего в монологах большего, чем весь свет, иногда встречаются (хотя редко!) тоже неудовлетворительные монологи, немножко правильные и выработанные»¹⁸.

*

При осмыслении и оценке языка художественного произведения с точки зрения норм и правил общенародного языка и его живых «ответвлений» необходимо обратить внимание на то, что в способах речевого отбора и использования разных средств общенародного языка представителями разных общественных групп отражается социальная среда, разные социальные характеры. В каждой более или менее самоопределившейся социальной среде в связи с ее общественным бытием и материальной культурой складывается свой словесно-художественный вкус, своеобразный социально-речевой стиль¹⁹. Для писателя эта бытовая речь социальной среды, выражающая ее стремления, вкусы, отношение к жизни, свойственная этой среде манера словесного изложения является источником речевого произведения разных национально-характеристических типов²⁰.

Стилистика общенародного языка, изучая экспрессивные оттенки слов, выражений и конструкций, отчасти учитывает и эту их характеристическую окраску. Именно в эту сторону направляли внимание литературных критиков и филологов Пушкин, Гоголь, а за ними и многие другие великие творцы русской реалистической литературы XIX и XX в.

¹⁸ «Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878—1906»,² [Л.], 1929, стр. 265.

¹⁹ Н. Гиляров-Платонов в своих воспоминаниях «Из пережитого» ярко изобразил процесс роста речевой «цивилизации» в малокультурной среде, прежде всего, в среде провинциального духовенства, и связанные с этим процессом изменения социально-речевого стиля. «Мы — я и сестры — ко многому тянулись действительно потому, что находили новое более просвещенным. „Что это ты сказал: *инда* я испугался? замечает мне сестра; нужно говорить: *даже* я испугался“. Не говори: „*сем* я *возьму*“, а „*позвольте* *взять*“. Это были уроки вежливости и благовоспитанности действительно, хотя поистине и жаль, что просительное „*сем*“ не получило гражданства в литературе; оно так живописно и так идет к прочим вспомогательным глаголам, заимствованным от первичных физических действий: „стал“, „пошел“, „взял“!... Мы умирали от стыда, когда случалось обмолвиться перед посторонними и сказать о комнатах „горница“, „боковая“, „топлюшка“. Горница переименовалась в „залу“, топлюшка в „кухню“, даже прихожая в „переднюю“. Что было необразованного, невежливового в „горнице“ или „прихожей“? Тут действовал уже слепой пример, потребность приличия, в других случаях именуемого *модой*. Но мода сравнивает вчерашнее с нынешним, а здесь сравниваются не времена, а общественные слои» (Н. Гиляров-Платонов, Из пережитого, М., 1886, стр. 150).

²⁰ О важности этой стороны речи и о ее связи с социальным обликом говорящего писал К. Маркс: «В притонах преступников и в их языке отражается характер преступника, они составляют неотъемлемую часть его бытия, их изображение входит в изображение преступника...» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 78).

Характерные особенности социально-экспрессивной оценки слов ярко выступают в таком диалоге между Бальзаминовой и ее сыном — мелким чиновником в комедии Островского «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!».

«[Бальзаминова]. Вот что, Миша, есть такие французские слова, очень похожие на русские, я их много знаю; ты бы хоть их заучил когда, на досуге. Послушаешь иногда на именинах или где на свадьбе, как молодые кавалеры с барышнями разговаривают, — просто прелесть слушать. [Бальзаминов]. Какие же это слова, маменька? Ведь как знать, может быть, они мне и на пользу пойдут. [Бальзаминова]. Разумеется, на пользу. Вот слушай! Ты все говоришь: „я гулять пойду!“ Это, Миша, нехорошо. Лучше скажи: „я хочу проминаж сделать!“ [Бальзаминов]. Да-с, маменька, это лучше. Это вы правду говорите! Проминаж лучше. [Бальзаминова]. Про кого дурно говорят, это — мараль. [Бальзаминов]. Это я знаю-с. [Бальзаминова]. Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь, — как про нее сказать? Дрянй? Это как-то не ловко. Лучше сказать по-французски: „гольтена!“ [Бальзаминов]. Гольтена. Да, это хорошо. [Бальзаминова]. А вот если кто заважничает, очень возмечтает о себе, и вдруг ему форс-то собьют, — это „асаже“ называется. [Бальзаминов]. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее. Асаже, асаже... [Бальзаминова]. Дай только припомнить, а то я много знаю. [Бальзаминов]. Припоминайте, маменька, припоминайте! После мне скажете!».

Наиболее прямым и непосредственным выражением отношения к предмету сообщения является интонационно-мелодическая сторона речи²¹. В языке художественного произведения при воспроизведении речи персонажей используются разнообразные свойства экспрессивного произношения — социально-типические и индивидуальные.

В рассказе И. С. Тургенева «Два помещика» характерны комментарии при описании манеры речи генерал-майора Хвалынского, который, разговаривая с дворянами небогатыми или нечиновными, «... даже слова иначе произносит и не говорит, например: „благодарю, Павел Васильевич“, или: „пожалуйста сюда, Михайло Иванович“, а: „боллдарю, Палл' Асиллч“, или: „па-ажалте сюда, Михалл' Ваньч“. С людьми же, стоящими на низших ступенях общества, он обходится еще страннее: вовсе на них не глядит и, прежде чем объяснит им свое желание или отдаст приказ, несколько раз сряду, с озабоченным и мечтательным видом, повторит: „как тебя зовут?.. как тебя зовут?“, ударяя необыкновенно резко на первом слове „как“, а остальные произнося очень быстро, что придает всей поговорке довольно близкое сходство с криком самца-перепела».

Ср. у того же Тургенева в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» изображение речи сановника: «... „молодых людей должно в строгом повиновении держать, а то они, пожалуй, от всякой юбки с ума сходят... Ибо молодые люди глупы“. (Сановник, вероятно, ради важности, иногда изменял общепринятые ударения слов.)». В «Отцах и детях» Тургенев так характеризует манеру речи Петра, лакея Кирсановых: «Он совсем околочен от глупости и важности, произносит все *е*, как *ю*: *тюпюр*, *обюспючюн*...»

Само собой разумеется, что принципы воспроизведения социально-типической характеристики речи не могут быть натуралистическими. Ху-

²¹ Верье в своей работе «Английская метрика» (P. Verrier, Essai sur les principes de la métrique anglaise, vol. I, Paris, 1909, стр. 103 и сл.) так характеризует экспрессивную интонацию: «Благодаря почти бесконечному числу своих тональностей, пауз, тонов, нот и их комбинаций, столь же различных, сколько и неопределенных, она передает с поразительной точностью самые сложные эмоции, самые тонкие оттенки и самые мимолетные чувства».

дожественное произведение не является памятником или документом ни областной диалектологии, ни социальной жаргонологии²².

Вместе с тем несомненно, что писатель-реалист изображает национальные характеры со свойственной им манерой выражения как порождение строго определенных общественно-исторических условий. Великий русский драматург А. Н. Островский писал: «... мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка, и даже склада речи...»²³.

Можно также сослаться на различия в стиле, в организации речи между такими персонажами горьковской драмы «Мещане», как Нил и Петр Бессеменов.

*

Язык литературно-художественного произведения рассчитан на восприятие, понимание и оценку его в аспекте общенародного, общенационального языка. Правда, в художественном произведении, особенно там, где это оправдано идейным замыслом писателя, жанром произведения (ср., например, приемы стилизации языка эпохи в историческом романе) и его композицией, может быть мобилизован «архивный фонд» старинной речи, применены элементы классовых, социально-групповых жаргонов и народно-областных говоров, в качестве иллюстрации использованы документальные стили исторических и литературных памятников. Но язык подлинно художественного произведения не может далеко отступать от основы общенародного языка, иначе он перестанет быть общепонятным (относительно свободные отходы от общенациональной языковой нормы возможны для художественного произведения лишь в области лексики).

Нельзя глубоко и всесторонне понять язык художественного произведения, а следовательно, и смысл его, не зная общенародного и литературного языка того времени, когда это произведение было создано. На почве недостаточного знания литературного языка соответствующей эпохи, особенно его словарного состава, происходили и происходят многочисленные недоразумения и ошибки при толковании литературных текстов. Вот один из примеров этого. Историки русской литературы, анализируя неоконченную повесть Пушкина «Из записок молодого человека» как повесть о декабристе, опирались, между прочим, на ошибочное толкование слова *родина*²⁴ (которое встречается в плане не написанных глав этой повести), на неправильное отождествление значений двух синонимических серий слов, которые резко различались в языке Пушкина: *родина* и *отечество* — *отчизна*.

Слово *родина*²⁵ в языке Пушкина не имело того острого общественно-политического и притом революционного смысла, который был связан со словом *отечество* (и отчасти со словом *отчизна*). Достаточно сослаться на употребление слова *родина* в стихотворениях «Городок», «Дон», «Янко Марнавич» (из цикла «Песни западных славян»), «На возвращение государя

²² Ср. известные замечания по этому поводу А. М. Горького в связи с анализом языка романа В. П. Ильенкова «Ведущая ось» (см. М. Г о р ь к и й, О литературе. Литературно-критические статьи, стр. 559—564).

²³ «А. Н. Островский о театре. Записки, речи и письма», 2-е изд., М.—Л., 1947, стр. 208.

²⁴ См. «Звезда», 1930, № 7, стр. 218—219.

²⁵ «Родина — место, где кто родился *Побывать на своей родине*» («Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный», ч. V, СПб., 1822, стр. 1055; ср. «Общий церковно-славяно-русский словарь [П. И. Соколова], ч. II, СПб., 1834, стр. 1134; ср. также «Словарь церковнославянского и русского языка, сост. Вторым отд-нием Имп. Акад. наук», т. IV, СПб., 1847, стр. 67).

императора из Парижа в 1815 году [Александру]], «Погасло дневное светило», «К Овидию» и др. Значение слова *родина* ярко выступает в связи с тем циклом образов, который предназначался для предисловия к «Повестям Белкина» и затем нашел себе место в «Истории села Горюхина» и позднее в «Дубровском»²⁶.

Язык литературно-художественного произведения, вливаясь в общий поток развития языка в целом, может рассматриваться как памятник и источник истории этого языка. Однако язык этого памятника представляет лишь часть системы литературного (или, шире, общенародного языка), использованную писателем для оформления и выражения своего художественного замысла. Следовательно, вполне правомерны исследования, посвященные анализу грамматических конструкций или лексики и фразеологии того или иного произведения в связи с общими процессами развития литературного языка. Но значение этого языкового материала как в аспекте общей истории языка, так и в отношении структуры данного произведения может быть уяснено и понято лишь в том случае, если этот материал глубоко освещается с точки зрения активных, живых отношений лексической или грамматической системы общенародного языка. Важно, например, знать не только то, какие лексические слои или группы слов использованы писателем, но и то, какие словарные пласты оставлены в стороне, какие были возможности выбора и что в конце концов отобрано и почему. Тем более приобретает значение сознательный, подчеркнутый отказ художника от некоторых форм или видов языкового выражения.

Само собой разумеется, что лишены научного значения попытки установить непосредственную связь лексики того или иного произведения с идеологией писателя — без всякого анализа словарного состава литературного языка соответствующей эпохи. Эта порочная тенденция нашла выражение во многих кандидатских диссертациях нашего времени. Вот две случайно выбранные иллюстрации. В автореферате кандидатской диссертации И. А. Федосова «Лексика и фразеология романа А. М. Горького „Мать“» (МГУ, 1953) написано: «Чтобы показать руководящую роль коммунистической партии в подготовке революции, борьбу пролетариата за освобождение трудящихся, Горький, естественно, прибегает к словам *партия, свобода, освобождение, демократия, завоевание, уничтожение; освободить, освобождают, разрушить, завоевать, победить, потребовать; свободный, свободнейший* и под.». «К лексике, связанной с идеей угнетения, порабощения, эксплуатации, в романе относятся слова *гнет, нищета, насилие, цепи; эксплуатировать, поработить, гноить, грабить, позжрать; порабощен, оковавший* и т. п.» (стр. 6). В автореферате кандидатской диссертации А. М. Дряхлушина «Лексика „сказок“ М. Е. Салтыкова-Щедрина» (МГУ, 1953) читаем: «Весьма употребительны у Щедрина имена существительные с продуктивным суффиксом *-ство*. Он использует их для создания пародий на реакционную и либеральную печать, образуя яркие и сильные обличительно-сатирические речевые средства: „ругали (генералы) мужика за его *тунеядство*“; „в мире псов, точно так же, как и в мире людей, лезть, *пронырство*“; „*вот богатство-то* и течет все мимо да скрозь“» (стр. 10).

²⁶ В «Дубровском»: «Через десять минут въехал он на барский двор. Он смотрел вокруг себя с волнением неописанным. *Двенадцать лет не видал он своей родины*. Березки, которые при нем только что были посажены около забора, выросли и стали теперь высокими ветвистыми деревьями». Ср. в «Истории села Горюхина»: «... и через 10 минут въехал на барский двор. Сердце мое сильно билось — я смотрел вокруг себя с волнением неописанным. *8 лет не видал я Горюхина*. Березки, которые при мне посажены были около забора, выросли и стали теперь высокими, ветвистыми деревьями».

Обозначаемое или выражаемое средствами литературного языка содержание произведения само по себе не является предметом лингвистического изучения. Языковеды интересуют способы выражения этого содержания или отношение средств выражения к выражаемому содержанию. Но в плане такого изучения и само содержание не может остаться совсем вне поля зрения лингвиста. Ведь действительность, раскрывающаяся в художественном произведении, воплощена в его речевой оболочке; предметы, лица, действия, явления, пазываемые и воспроизводимые здесь, внутренне объединены и связаны, поставлены в разнообразные функциональные отношения. И все это отражается в способах связи, употребления и динамического взаимодействия слов и выражений. Язык художественного произведения, являясь средством передачи содержания, не только соотнесен, но и связан с этим содержанием; состав языковых средств зависит от содержания и от характера отношения к нему со стороны автора.

Изучая язык писателя-реалиста, советские филологи не раз подчеркивали важность исследования в том или ином художественном произведении «ассортимента типичных предметов и явлений, подаваемого в оболочке слов и их сочетаний, приросших к реалиям в изображаемой среде и эпохе»²⁷. Таким образом, характер словоупотребления, отношение слова к действительности, обнаруживающее степень ее знания, глубину охвата, точность и тонкость разграничения предметов, неразрывно связаны с дальнейшим развертыванием и показом соответствующего круга явлений в композиции сочинения.

Любопытно признание Л. Толстого, объясняющее его неудовлетворенность своей работой над историческим романом из эпохи конца XVII — начала XVIII в.: «Никак не могу живо восстановить в своем воображении эту эпоху, встречаю затруднения в незнании быта, мелочей обстановки»²⁸.

*

В языке художественного произведения следует различать две стороны, которым соответствуют и два различных способа анализа, два различных аспекта его изучения. С одной стороны, выступает задача уяснения и раскрытия системы речевых средств, избранных и отобранных писателем из общенародной языковой сокровищницы. Само собой разумеется, что в индивидуально-художественном стиле возможно осложнение этого общенародного языкового фонда посредством включения в него или присоединения к нему речевых средств народно-областных говоров, а также классовых жаргонов и разных профессиональных, социально-групповых арг. Исследование характера и внутренних мотивов объединения всех этих языковых средств в единую систему словесного выражения, а также изучение функций отдельных элементов или целой серии, совокупности внутренних объединенных речевых явлений в соответствии с своеобразием композиции художественного произведения и творческого метода писателя и составляет одну сторону, один аспект анализа языка произведения. Можно сказать, что такой анализ осуществляется на основе соотношения и сопоставления состава речи литературно-художественного произведения с формами и элементами общенационального языка и его стилей, а также с внелитературными средствами речевого общения.

Следовательно, язык литературного произведения необходимо прежде всего изучать, отправляясь от понятий и категорий общей литературно-языковой системы и вникая в приемы и методы их индивидуально-стили-

²⁷ Ср. А. С. Орлов, *Язык русских писателей*, М.—Л., 1948, стр. 149.

²⁸ См. П. Попов, *Незавершенные исторические романы [Л. Н. Толстого]*, «Лит. наследство», № 19—21, М., 1935, стр. 682.

стического использования. Однако и при этом изучении приходится обращаться к таким вопросам и категориям индивидуальной стилистики, которые выходят далеко за пределы стилистических явлений общелитературной речи (например, о структуре и нормах «авторского» повествовательного стиля, о «несобственно прямой речи», о разных социально-речевых стилях диалога и т. п.).

Но есть и иной путь лингвистического исследования стиля литературного произведения как целостного словесно-художественного единства, как особого типа стилевой словесной структуры. Этот путь — от сложного единства к его расчленению. Члены словесно-художественной структуры усматриваются в самой организации, внутреннем единстве целого. Это прежде всего те стилевые пласты или потоки, те композиционные типы речи, связь и движение которых образует единую динамическую конструкцию. Далее это могут быть — при отсутствии конструктивного разнообразия в строе целого — те композиционные части, строфы, абзацы и т. п., которые по субъективно-экспрессивной окраске речи, или по употреблению форм времени, или по семантическому своему строю, или по своеобразиям синтаксического построения отличаются друг от друга и следуют друг за другом, подчиняясь тому или иному закону структурного сочленения. Грани между отдельными частями литературного произведения не привносятся извне, а понимаются из самого единства целого. Эти части, а также границы и связи между ними определяются не только приемами непосредственных сцеплений, но также и смысловыми пересечениями в разных плоскостях (ср. принципы неполного, но динамически развертывающегося параллелизма — синтаксического и образно-фразеологического — в структуре повести Гоголя «Нос», прием образных отражений в строе пушкинской «Пиковой дамы» и т. п.).

Таким образом, структура целого и его значение устанавливаются путем определения органических частей художественного произведения, которые сами в свою очередь оказываются своего рода структурами и получают свой смысл от того или иного соотношения словесных элементов в их пределах. И этот анализ идет до тех пор, пока предельные части структуры не распадаются в синтаксическом плане на синтагмы, а в лексико-фразеологическом плане — на такие отрезки, которые уже не членимы для выражения индивидуального смысла в строе данного литературного произведения.

Понятно, что при помощи такого стилистического анализа отдельных литературных произведений значительно расширяется и обогащается понимание стиля художественного произведения. Анализ лексико-фразеологического состава и приемов синтаксической организации литературного произведения поворачивается в иную сторону, в сторону осмысления индивидуально-стилистических целей и задач употребления всего этого языкового богатства. Как и для чего сочетаются в структуре изучаемого произведения разные стилевые пласты лексики? Какие приемы и средства применяются писателем для создания новых значений и новых оттенков разных слов и выражений? Какими путями достигаются те «комбинаторные приращения смысла», которые развиваются у слов в контексте целого произведения? Каков образный строй произведения? Каковы излюбленные приемы метафоризации? На каких семантических основах зиждется та индивидуальная система образно-художественного выражения, которой определяется смысл целого литературно-художественного памятника? Какими методами экспрессивной расцветки слов и выражений пользуется писатель в изучаемом произведении? Какая связь между лексико-фразеологическим и синтаксическим строем произведения? Каковы изобразительные функции синтаксических форм? Как отражается на формах син-

таксического построения и на приемах лексического отбора «несобственно-прямая речь»? Чем отличаются по своей лексико-фразеологической структуре и по своему синтаксическому строю разные формы монологической и диалогической речи в структуре литературного произведения? и т. д., и т. д.

Освещение всех этих вопросов приближает исследователя к пониманию индивидуального стиля изучаемого литературного произведения.

*

Громадная роль в процессе создания художественного произведения принадлежит, с одной стороны, избирательной, а с другой стороны, комбинирующей и синтезирующей работе автора, направленной одновременно и на изображаемую действительность, и на формы ее отражения в словесной композиции произведения, в его языке. Об этой активно избирательной направленности словесного творчества поэта писал В. Маяковский, подчеркивая необходимость «выводить поэзию из материала», «давать эссенцию фактов», «сжимать факты до того, пока не получится прессованное, сжатое, экономное слово», а не «просто накидывать какую-нибудь старую форму на новый факт» («Как делать стихи?»). Вместе с тем, по словам Маяковского, «надо точно учитывать среду, в которой развивается поэтическое произведение, чтобы чуждое этой среде слово не попало случайно». Это положение иллюстрируется черновой строчкой из стихотворения, посвященного С. Есенину:

Вы такое, *милый мой*, умели.

«„Милый мой“ — фальшиво, во-первых, потому, что оно идет вразрез с суровой обличительной обработкой стиха; во-вторых, этим словом никогда не пользовались мы в нашей поэтической среде; в-третьих, это — мелкое слово, употребляемое обычно в незначительных разговорах, применяемое скорее для затушевки чувства, чем для оттенения его; в-четвертых, человеку, действительно размякшему от горести, свойственно прикрываться словом поглубже. Кроме того, это слово не определяет, что человек умел — что умели? Что Есенин умел?.. Как не подходило бы к нему при жизни:

Вы такое петь душе умели.

Есенин не пел (по существу, он, конечно, цыгано-гитаристый, но его поэтическое спасение в том, что он хоть при жизни не так воспринимался, и в его томах есть десяток и поэтически новых мест). Есенин не пел, он грубил, он загибал. Только после долгих размышлений я поставил это „загибать“...!»²⁹

«Главное... — пишет К. Симонов, — продуманный и точный... отбор, привлечение из всей массы фактов и явлений наиболее точных и выразительных, иногда мелких, но складывающихся в живую картину действительности, — это и есть настоящий художественный лаконизм»³⁰.

Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами (так же, как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения). В художественном произведении нет, во всяком случае, не должно быть, слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. Отбор слов неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове. Действительность, раскры-

²⁹ В. Маяковский, Как делать стихи?, «О писательском труде...», стр. 59—60

³⁰ К. Симонов, Перед первой страницей, «О писательском труде...», стр. 226.

вающаяся в художественном произведении, воплощена в его речевой оболочке, в его языке; предметы, лица, действия, явления, события и обстоятельства, называемые и воспроизводимые здесь, поставлены в разнообразные внутренние отношения, они взаимосвязаны.

Эта взаимосвязь и смысловая многообъемность слов и выражений в строе художественного произведения чрезвычайно ярко показана Л. Н. Толстым в его известной статье: «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят». Рассказывая о необыкновенном художественном чутье яснополянского мальчика Федьки Морозова, писавшего сочинение на пословицу: «Ложкой кормит, а стеблем глаз колет», Толстой подробно останавливается на одном выражении, на одной «побочной черте», предложенной Федькой: «кум надел *бабью* шубенку». «Сразу не догадаешься, почему именно *бабью* шубенку, — а вместе с тем чувствуешь, что это превосходно и что иначе быть не может, — пишет Л. Н. Толстой. — Каждое художественное слово, принадлежит ли оно Гёте или Федьке, тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений. Кум, в *бабьей* шубенке, невольно представляется вам тщедушным, узкогрудым мужиком, каков он, очевидно, и должен быть. *Бабья* шубенка, валявшаяся на лавке и первая попавшая ему под руку, представляет вам еще и весь зимний и вечерний быт мужика. Вам невольно представляются, по случаю шубенки, и позднее время, во время которого мужик сидит при лучине раздевшись, и бабы, которые входили и выходили за водой и убирать скотину, и вся эта внешняя безурядица крестьянского житья, где ни один человек не имеет ясно определенной одежды и ни одна вещь своего определенного места. Одним этим словом: „надел *бабью* шубенку“, отпечатан весь характер среды, в которой происходит действие, и слово это сказано не случайно, а сознательно».

В письме к брату Чехов писал: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покати-лась шаром черная тень собаки, или волка»³¹.

А. Серафимович рассказывает о том, как он учился изображению предметов у Чехова: «Мне один из товарищей как-то указал: „Посмотри, как пишет Чехов“. Ему нужно было дать жизнь в уездном городе. Мы бы с вами написали, что вот-де уездный город, немощеные, пыльные улицы, свиньи разгуливают и проч. Длинная история... А как Чехов пишет? „Из-за острога взошла луна...“ А потом начинается рассказ. И перед вами — уездный город. Острог ведь бывает только в уездном городе. В деревне острога не бывает. В Москве, в этой громаде, его не увидишь, — в уездном же городе он выпирает. Или так: есть у Чехова одно место, где ему надо было дать лунную ночь. Так он написал: „От мельницы тянулась уродливая тень, а в венце плотины блеснул осколок бутылки...“ А мы бы написали: „Взошла луна, она лила голубоватый свет...“ и т. д.»³².

Словоупотребление писателя обусловлено его умением найти необходимый и характерный для соответствующего художественного замысла способ образного обобщения предмета, явления, лица, действия и т. п.

Д. В. Григорович в известных своих «Литературных воспоминаниях»

³¹ Письмо Ал. П. Чехову 10 мая 1886 г., в кн.: А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. XIII, М., 1948, стр. 215. Ср. использование этого словесного образа в рассказе «Волк», написанном в том же 1886 г., и в «Чайке».

³² А. Серафимович, Из истории «Железного потока», «О писательском труде...», стр. 213.

очень живо рассказывает о первом уроке словесного мастерства, данном ему Ф. М. Достоевским, таким же в то время начинающим писателем, каким был и Григорович, только что написавший свою первую удавшуюся вещь — очерк «Петербургские шарманщики».

Достоевский «...повидимому, остался доволен моим очерком, — пишет Григорович, — хотя и не распространялся в излишних похвалах; ему не понравилось только одно выражение в главе „Публика шарманщика“. У меня было написано так: когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика. „Не то, не то, — раздраженно заговорил вдруг Достоевский, — совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: пятак упал на мостовую, *звеня и подпрыгивая*...“ Замечание это, — помню очень хорошо, — было для меня целым откровением. Да, действительно: *звеня и подпрыгивая* — выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение. Художественное чувство было в моей натуре; выражение: пятак упал не просто, а *звеня и подпрыгивая*, — этих двух слов было для меня довольно, чтобы понять разницу между сухим выражением и живым, художественно-литературным приемом»³³.

*

Слова и выражения в художественном произведении обращены не только к действительности, но и к другим словам и выражениям, входящим в строй того же произведения. Правила и приемы их употребления и сочетания зависят от стиля произведения в целом. В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в тесном взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого. Связь выражения, словесного образа со смыслом целого, с ситуацией и с положениями действующих лиц, с общим замыслом художественного произведения очень ярко, например, выступает в способах сатирического применения фразеологических оборотов у Салтыкова-Щедрина. Вот пример: рассказчик размышляет о некоем Берсенева: «Это человек мечтательный и рыхлый..., у которого только одно в мысли: идти по стопам Грановского. Но идти не самому, а чтоб извозчик вез» («Дневник провинциала в Петербурге»). Другим ярким примером может служить образное, глубоко обобщенное употребление слова *вещь* в заключительных сценах пьесы Островского «Бесприданница». Лариса, отказавшаяся от своего жениха Карандышева и покинутая Паратовым, в отчаянии думает о самоубийстве, но не находит в себе сил для того, чтобы самой осуществить эту мысль. В ней личность раздавлена, она убеждается в том, что она — только *вещь*. Происходит такая сцена.

«[Карандышев]... Они не смотрят на вас, как на женщину, как на человека, — человек сам располагает своей судьбой; они смотрят на вас, как на вещь. Ну, если вы вещь, — это другое дело. Вещь, конечно, принадлежит тому, кто ее выиграл, вещь и обижаться не может. [Лариса] (глубоко оскорбленная). Вещь... да, вещь! Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том, я испытала себя... я вещь! (С горячностью.) Наконец, слово для меня найдено, вы нашли его. Уходите! Прошу вас, оставьте меня! [Карандышев]. Оставить вас? Как я вас оставлю, на кого я вас оставлю? [Лариса]. Всякая вещь должна иметь хозяина, я пойду к хозяину. [Карандышев] (с жаром). Я беру вас, я ваш хозяин. (Хватает ее за руку.) [Лариса] (оттолкнув его). О, нет! Каждой вещи своя цена есть... Ха, ха, ха... я слишком, слишком дорога для вас. [Карандышев]. Что вы гово-

³³ Д. В. Григорович, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. 131.

рите! Мог ли я ожидать от вас таких бесстыдных слов? [Лариса] (со слезами). Уж если быть вещью, так одно утешение — быть дорогой, очень дорогой...»

Одни и те же языковые явления, например, явления лексической синонимии и омонимии, могут получать самое разнообразное применение, приобретать резко отличные функции — в зависимости от структуры художественного произведения, его идейного замысла и композиции.

Например, у С. Маршака в стихотворении «Про Сережу и Петю» среди других средств изображения неразличимости братьев-близнецов используются синонимические выражения, обозначающие — в разном свете и с разной экспрессией — одно и то же действие или явление.

Петя бросил *снежный ком*
И *попал в окошко*.
Говорят, в *стекло снежном*
Угодил *Сережка*.

Совсем иной тип синонимических противопоставлений находим в «Грозе» А. Н. Островского. Кабанова требует от сына, чтобы он перед отъездом приказал жене, как она должна жить без него. Кабанова сама формулирует эти требования, но сын, смягчая их грубый тон, по-своему повторяет их.

«[Кабанова]. Чтоб *сложь руки не сидела, как барыня!* [Кабанов]. *Работай что-нибудь* без меня! [Кабанова]. Чтоб *в окна глаз не паяли!* [Кабанов]. Да, маменька, когда ж она... [Кабанова]. Ну, ну! [Кабанов]. *В окна не гляди!*»

Тут ярко выступает синонимический параллелизм по логическому смыслу однородных, но по экспрессивной окраске совсем несхожих, почти контрастных форм выражения.

Таким образом, в зависимости от структуры художественного произведения, его композиции, воплощенного в нем замысла видоизменяются формы и функции одних и тех же стилистических явлений, например, синонимического употребления слов и выражений, причем смысловые пределы синонимических соотношений и связей тут неизмеримо расширяются по сравнению с общезыковой семантикой.

Можно также отметить совершенно различные функции лексической омонимии в составе художественных произведений разного строя и типа. В примечании к третьей главе «Евгения Онегина» (не вошедшем в печатный текст) Пушкин писал: «Кто-то спрашивал у старухи: „По страсти ли, бабушка, вышла ты замуж?“ — „По страсти, родимый, — отвечала она. — Приказчик и староста обещались меня до полусмерти прибить“. В старину свадьбы, как суды, обыкновенно были пристрастны». Этот отрывок почти полностью вошел в пушкинское «Путешествие из Москвы в Петербург»: «Спрашивали однажды у старой крестьянки, по страсти ли вышла она замуж. — „По страсти, — отвечала старуха: — я было заупрямилась, да староста грозился меня высечь“. — Таковые страсти обыкновенны». Литературное слово *страсть* «увлечение, чувственная любовь» и народно-разговорное *страсть* «страх» здесь каламбурно сопоставлены для выражения глубоких социальных контрастов.

Совсем иной характер носят глубокомысленные рассуждения чиновника Поджабрина об омонимической многозначности слова *знатный* в очерке Гончарова «Иван Савич Поджабрин».

« — А вон там, во втором этаже, где еще такие славные занавеси в окнах? — Там-с, одна знатная барыня, иностранка Цейх. — Знатная! — говорил Иван Савич Авдею: — что это у него значит?.. Она может быть

знатная потому, что, в самом деле, знатная, и потому, что, может-быть, дает ему знатно на водку, или знатная собой?..»

Слова и выражения приобретают в контексте всего произведения разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой образной перспективе (ср. «*Ликовая дама*» у Пушкина, «*Мертвые души*» у Гоголя, «*Хамелеон*» у Чехова, «*Дачники*» у Горького и т. п.).

В экспрессивно-образном употреблении слова отражается «...*толкование действительности*»³⁴. С этим кругом смысловых элементов слова связаны и сложные словесные композиционные формы поэтического творчества. «Элементарная поэтичность языка, т. е. образность отдельных слов и постоянных сочетаний... ничтожна сравнительно с способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно, образных или безобразных»³⁵.

Ср. у Вельтмана в «Приключениях, почерпнутых из моря житейского» раскрытие образного фона слова *жила*: «Знаете ли вы людей, которых называют жилами. В самом зарождении своем это полипы в человеческой форме. Только что выключутся из яйца, мозглые с виду, как сморчки, они уже тянут жилы неестественным своим криком; спокойны только тогда, когда сосут грудь, сосут добуха. Глаза и руки у них тянутся ко всему, все подай, или беги от крику...»

Из этого числа людей был Филипп Савич, помещик Киевской губернии. Имея самую слабую и хилую комплекцию, он выжилил, наконец, себе тучное здоровье; не имея в себе ничего, что бы могло нравиться женщине, он выжилил любовь; не имея состояния, выжилил жену с состоянием».

У Тургенева в «Дневнике лишнего человека»: «Ее самое — я это видел — *подмывало, как волной*. Словно молодое деревцо, уже до половины отставшее от берега, она с жадностью наклонялась над потоком, готова отдать ему навсегда и первый расцвет своей весны, и всю жизнь свою»³⁶.

Специфика образно-художественного осмысления слова сказывается даже в функциях собственных имен, выбранных и включенных писателем в состав литературного произведения. Они значимы, выразительны и социально характеристичны как прозвища.

Типично рассуждение капитана Лебядкина в «Бесах» Достоевского: «Я может быть желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, — почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем де-Монбаром, а между тем я только Лебядкин, от лебедя, — почему это?».

В рассказе Н. Г. Помяловского «Вукол» дядюшка Семен Иванович так рассуждает об эмоциональной окраске звуков и их комбинаций в имени *Вукол*: «Ну, что ты, братец, за кличку дал своему чаду, — говорил он отцу Вукола, Антипу Ивановичу: — да ты вникни в это слово!.. Вукол!.. вслушайся в это слово хорошенько... Вукол!.. в угол!.. кол!.. ха, ха, ха! Ведь это, братец ты мой, престранное слово. А ну-ка, покажи его... По шерсти, по шерсти, брат, кличка. Именно Вукол».

Понятно, что к этой эмоциональной оценке звукового строя имени примешиваются и социальные вкусы среды, эмоциональные соображения о различиях личных имен в разных слоях общества.

Закономерности развития и сцепления образов в их тесной смысловой

³⁴ Ср. у А. А. Потебни: «Поэзия (искусство), как и наука, есть *толкование действительности*, ее переработка для новых, более сложных, высших целей жизни» («Из записок по теории словесности», стр. 67).

³⁵ Там же, стр. 104.

³⁶ Ср. у того же Тургенева в повести «Два приятеля» употребление глагола *подмывать* в переносно-бытовом значении: «Оба приятеля часто стали ездить к Степану Петровичу, особенно Борис Андреевич совершенно освоился у него в доме. Бывало, так и тянет его туда, так и *подмывает*. Несколько раз он даже один ездил».

связи, создающей внутреннее единство словесной композиции художественного произведения, можно непосредственно наблюдать, например, в речевой ткани таких чеховских рассказов, как «Устрицы», «Сирена» и др.

Важны изучение и оценка пропорциональности в строе образов произведения. По словам проф. Пешковского, «чем писатель экономнее в образах, тем сильнее они, при прочих равных условиях, действуют на читателя». Заслуживает глубокого внимания и другая мысль проф. Пешковского — о том, что «дело не в одних о б р а з н ы х в ы р а ж е н и я х, а в неизбежной образности к а ж д о г о слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается, как это теперь принято говорить, в п л а н е общей образности... Специальные образные выражения являются только средством усиления начала образности, дающим в случае неудачного применения даже более бледный результат, чем обычное употребление слова. Другими словами, „образное“ выражение может оказаться бледнее безобразного»³⁷.

Вместе с тем, так как художественное произведение включается в широкий контекст литературы — как предшествующей, так и современной, то осмысление многих речевых и стилистических явлений в структуре художественного произведения невозможно вне этого контекста и его конкретно-исторических своеобразий. Примером может служить сказка Салтыкова-Щедрина «Верный Трезор». Здесь сатирически — в образе пса Трезора — изображен реакционный публицист той эпохи — М. Н. Катков³⁸.

Адепт классического образования, Катков начинал свои статьи сверх всякой меры разными «pro domo sua», «nolli me tangere», «suum cuique», «divide et impera», «indo irae», «sine die», «ceterum censeo», «horribile dictu», «patres conscripti», «magnum arcanum» и т. п. Он вставляет латинские выражения и там, где есть вполне заменяющие их русские: «Интернационалка впервые организовалась sub auspiciis польского дела», «Билль принят палатой общин nemine contradicente» и т. п.

Щедрин дал ряд блестящих пародий на «фразистый» стиль Каткова. Здесь пародируется, в частности, и употребление им кстати и некстати латинских цитат³⁹. Этим и объясняется обилие в «Верном Трезоре» латинских выражений, столь, казалось бы, мало уместных в применении к псу и особенно в его речи:

«С утра до вечера так на цепи и скачет, так и заливается! Caveant consules!» (XVI, стр. 158); «Трезорка... не выл от боли под ударами арапника, а потихоньку взвизгивал: mea culpa! mea maxima culpa!» (XVI, стр. 159); «А я вот сам от себя, motu proprio, день и ночь маюсь, недосм, недосплю, инда оспи от беспокойства» (XVI, стр. 161).

*

Та же спаянность со структурой целого художественного произведения, та же экспрессивная выразительность и изобразительность, которая на-

³⁷ А. М. Пешковский, Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы, сб. «Ars poetica», вып. I, М., 1927. Ср. также сборник: А. М. Пешковский, Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики М.—Л., 1930.

³⁸ См. статью Б. Я. Бухштаба «Сказка Щедрина „Верный Трезор“», «Вестник Ленингр. ун-та», 1951, № 3, стр. 48—49. Цитаты из Салтыкова-Щедрина приводятся по «Полному собранию сочинений» М. Е. Салтыкова-Щедрина (М., Гослитиздат, 1933—1941).

³⁹ Ср. отрывок из ранней пародии Щедрина на стиль Каткова (из цикла «Наша общественная жизнь» 1863 г.): «Г. Катков: ...Тут даже не место сказать: timeo Danaos et dona ferentes, потому что это и не данайны совсем, а просто сотрудники «Дня», которых могут опасаться только г.г. Чичерин и Павлов. А потому я предлагаю: отвергнуть предложение г. Чичерина, формулировав этот отказ словами: risum teneatis, amici!» [Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собр. соч., т. VI, М., 1941, стр. 232].

блюдается в употреблении слов и выражений, свойственна и синтаксическим формам и конструкциям. Пояснить эту мысль можно примерами.

У Блока в «Стихах о прекрасной даме» нет имени существительного, которое определялось бы словами *странных* и *новых*, в таких строках:

Странных и новых ищу на страницах
Старых испытанных книг⁴⁰.

Сочетание слов *странных* и *новых* является здесь субстантивным новообразованием, новым составным именованием. Или другой прием — «назвать не называя».

Задышалась тоска, занималась душа,
Распахнул я окно, трепеща и дрожа,
И не помню, откуда дохнула в лицо,
Запевая, сгорая, взошла на крыльцо⁴¹.

Эти синтаксические приемы, служащие для создания атмосферы таинственной неопределенности, типичны для антиреалистического стиля символистов.

Другой и более интересной иллюстрацией художественных функций синтаксических форм может служить полемика, возникшая вокруг таких пушкинских стихов из «Бориса Годунова»:

Встань, бедный самозванец.
Не мнишь ли ты коленопреклоненьем,
Как *девочки* доверчивой и слабой
Тщеславное мне сердце умилишь?

Эти стихи одинаково читаются во всех списках трагедии и в издании 1831 года. Но в академическое издание сочинений А. С. Пушкина⁴² проф. Г. О. Винокуром, воспринявшим *девочки* как форму дательного падежа единственного числа, внесено исправление:

...Как *девочке* доверчивой и слабой...

Г. О. Винокур объяснял это так: «... Пушкин мог написать „дево ч ки“ и в значении дательного падежа, но такое написание создает затруднения для понимания этого места, и нам показалось возможным в данном случае им не дорожить, оговорив допущенное исправление в комментарии»⁴³.

Проф. Б. П. Городецкий в рецензии на академическое издание «Бориса Годунова» справедливо признал мотивировку Г. О. Винокура «неубедительной». «Дело не в том, — заметил Б. П. Городецкий, — что Пушкин мог написать (как думает Г. О. Винокур) форму: „девочки“ в значении дательного падежа. У Пушкина форма „девочки“ (т. е. форма родит. пад.) необходима по смыслу всей строфы: сердце доверчивой и слабой де во ч ки. Если бы мы попробовали изложить прозой приведенные выше пушк ин с ки е строки, то получилось бы, примерно, следующее: „Не надеешься ли ты коленопреклонением умилишь мне сердце, как умилил бы ты тщеславное сердце доверчивой и слабой девочки“. Марина ведет с Дмитрием

⁴⁰ В. А. Пяст комментировал: «Это имя (новых — чего?) стучалось, просилось. Блок не назвал его, но мало того, так отогнал его, что оно вовсе исчезло из стихотворения, и не отгадывается, не внушается ничуть... Именно память воспринимающего тщетно ищет: новых — чего? и не может найти...» (Вл. Пяст, Стихи о прекрасной даме, «Аполлон», 1911, № 8, стр. 71).

⁴¹ См. там же.

⁴² Пушкин, Полное собр. соч., т. VII, 1937, стр. 62.

⁴³ Там же, стр. 430.

сложную и тонкую игру и не в ее интересах открыть так просто и скоро перед ослепленным страстью Дмитрием свое действительное холодное тщеславие. Попробуем изложить прозой чтение, предлагаемое Г. О. Винокуром: „Не надеешься ли ты коленопреклоненьем умирить мне тщеславное сердце, как доверчивой и слабой девочке“. Как видим, разница здесь есть. В первом случае (у Пушкина) тщеславная Марина... говорит с Дмитрием, искусно маскируя свое подлинное лицо. Во втором случае (у Винокура) тщеславная Марина сразу же заявляет о своем тщеславии»⁴⁴. Не подлежит сомнению, что в данном случае прав Б. П. Городецкий, а не Г. О. Винокур.

Некоторые буржуазные языковеды и литературоведы (например, Л. Шпитцер, Вейсгербер и др.) анализ художественного стиля писателя сводят к показу только индивидуальных своеобразий его словоупотребления и словосочетания. С этими индивидуальными приметами художественного выражения они прямо и непосредственно связывают идеологию и мироощущение (или мировосприятие) художника. Но из всего предшествующего изложения очевидно, что как изучение стиля художественного произведения, так и его понимание невозможны без детального анализа всей речевой структуры целого.

В композиции целого произведения динамически разворачивающееся содержание, во множестве образов отражающее многообразие действительности, раскрывается в смене и чередовании разных функционально-речевых стилей, разных форм и типов речи, в своей совокупности создающих целостный и внутренне единый «образ автора». Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство целого произведения.

Насколько не дифференцированно или безразлично могли литературоведы относиться к качественным своеобразиям индивидуально-художественного стиля, показывает такой пример. Пушкинская элегия «Ненастный день потух», как известно, обрывается взволнованным противопоставлением «Но если» и глубокой эмоциональной паузой:

Никто ее любви небесной недостойн.
Не правда ль: ты одна ... ты плачешь ... Я спокоен;
.....
Но если

В прижизненном издании пушкинских стихотворений 1826 г. это стихотворение названо «Отрывком». В связи с этим открылась возможность гадать, не было ли у этой элегии конца⁴⁵.

В экземпляре пушкинских стихотворений издания 1829 г., принадлежавшем П. А. Ефремову, оказались вписанными такие стихи, как заключительный аккорд элегии:

Но если праведно она заклочотала,
Но если не вотще ревнивая тоска,
И с вероломства покрывало
Сняла дрожащая рука ...
Тогда прости любовь — с глаз сброшена повязка;
Слепец прозрел, отвергнув стыд и лесть,
Взамен любви, в душе лелеет месть,
И восточный кивжал той повести развязка.

⁴⁴ См. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 4—5, М.—Л., 1939, стр. 531.

⁴⁵ См. М. Л. Гофман, Окончание элегии «Ненастный день потух», «Пушкинский сборник. Памяти проф. С. А. Венгера», М.—Пг., 1922.

Невозможно эти риторические упражнения связывать с именем Пушкина. С самого начала возникает комический разрыв с предшествующими стихами:

Но если праведно она заклокотала...

Кто *она*? Раньше *она* — это образ печальной и одиноко тоскующей женщины. Теперь же — без всякой подготовки — является *она* — клокочущая ревность с отвлеченно-риторическим эпитетом *праведно*. Вся манера речи меняется: вместо прерывистой, взволнованной, простой и выразительной речи появляются риторические штампы. Показательны рифмы: повязка — развязка; не мотивировано употребление *вотще* в функции сказуемого; в высоком декламационном стиле диссонансом звучат выражения: *Взамен любви, в душе лелеет месть...*; *всточенный* кинжал.

Бросается в глаза полный отказ от драматического стиля элегии: говорит теперь не лирический герой, а посторонний декламатор — напыщенный, начиненный литературными стандартами и эмоционально-опустошенными фразеологическими штампами трескучего мнимо-романтического стиля.

Между тем М. Л. Гофман склонен был не сомневаться в принадлежности Пушкину этих стихов, хотя они, даже по его оценке, «... уступают предыдущим стихам в художественном совершенстве и художественной выразительности...»⁴⁶.

Есть глубокая, принципиальная разница в языковедческом и литературоведческом подходе к изучению стилиевой структуры как характера персонажа, так и «образа автора». Лингвист отправляется от анализа словесной ткани произведения, литературовед — от общественно-психологического понимания характера.

По словам проф. Л. И. Тимофеева, «характер (как простейшая единица художественного творчества) и есть то целое, в связи с которым мы можем понять те средства, которые использованы для его создания, т. е. язык и композицию»⁴⁷. Анализ характеров будто бы уясняет все языковые и композиционные формы литературного произведения. По мнению Л. И. Тимофеева, «характер переходит в язык»; «язык есть часть характера». Языковые особенности литературного произведения «...художественно мотивированы теми характерами, которые в нем изображены»⁴⁸. Л. И. Тимофеев утверждал даже, что «поэтический язык — это прагматический язык в его особой функции — объективации образа...»⁴⁹ или характера. «Характер» в понимании Л. И. Тимофеева — внеречевая, хотя и определяющая формы речи, абстрактная социально-психологическая категория художественного мышления. Односторонность и предвзятость этой точки зрения очевидны.

Распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, синтаксическое движение повествования — создают целостное представление об идейной сущности, о вкусах и внутреннем единстве творческой личности художника, определяющей стиль художест-

⁴⁶ См. М. Л. Гофман, Окончание элегии «Ненастный день потух», стр. 231.

⁴⁷ Л. И. Тимофеев, Теория литературы, М., 1945, стр. 99. Ср. Л. И. Тимофеев, Стих и проза, М., 1938.

⁴⁸ Л. И. Тимофеев, Теория литературы, стр. 126.

⁴⁹ Л. И. Тимофеев, Проблемы стиховедения, М., 1931, стр. 18.

венного произведения и в нем находящей свое выражение. Об этих внутренних пружинах авторского стиля говорил А. А. Фадеев в статье «Труд писателя»: «Нужно воспитывать в себе умение находить такой ритм, такой словарь, такое сочетание слов, которые вызывали бы у читателя нужные эмоции, нужное настроение»⁵⁰.

В «образе автора», в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения. Об этом есть прямые свидетельства писателей, стремящихся раскрыть свое отношение к средствам и формам словесно-художественного выражения, изображения и обобщения действительной жизни.

Ги де Мопассан характеризует как высший стиль тот, который внушает впечатление полной адекватности выражения выражаемому: «Обыкновенно под „стилем“ понимают манеру, при помощи которой каждый писатель выражает свою мысль...». Гюстав Флобер «...не представлял себе „стилей“ в виде ряда особых форм, из которых каждая носит печать автора и в которые отливаются все мысли писателя; но он верил в стиль, как в единственную, безусловную манеру выразить свою мысль во всей ее красочности и силе...Итак, стиль должен быть, так сказать, безличным и замаскировать свои качества только от качества мысли и силы зрительного восприятия.

Обуреваемый этой безусловной верой в то, что существует лишь одна манера, одно слово для выражения известной вещи, одно прилагательное для ее определения, один глагол для ее одушевления, он предавался нечеловеческой работе, чтобы найти в каждой фразе это слово, этот эпитет, этот глагол»⁵¹.

Эта декларация может дать ключ к изучению приемов построения «образа автора» в стиле произведений Флобера. Но «адекватность выражения выражаемому» в художественном творчестве всегда субъективна и индивидуальна.

Л. Толстой, боровшийся за правду и простоту языка, так писал о риторическом стиле газет и фельетонов своего времени: «Настоящее тогда, когда я пишу преимущественно для того, чтобы самому себе уяснить свою мысль, верно ли я думаю; в роде того, как изобретатель машины делает модель, чтобы узнать, не наврал ли он. В слове это так же видно, как на модели, если кто пишет для себя, для уяснения самому себе своей мысли. В этом-то и ужасная разница двух родов писания: они стоят рядом и как будто очень мало отличаются одно от другого... Два рода писания как будто похожи, а между ними бездна, прямая противоположность: один род законный, божеский, это — писанное человеком для того, чтобы самому себе уяснить свои мысли — и тут внутренний строгий судья доволен до тех пор, пока мысли не доведены до возможной ясности, и судья этот старательно откидывает все, что может затемнить, запутать мысль, даже слова, выражения, обороты. Другой род, дьявольский, часто совершенно по внешности похожий на первый, это — писание, писанное для того, чтобы перед самим собою и перед другими затемнить, запутать истину, и тут чем больше искусства, ловкости, украшений, учености, иностранных слов, цитат, пословиц, тем лучше... Это — то писание, которое... я ненавижу всеми силами души...»⁵².

Само собой разумеется, что это заявление или самораскрытие Л. Толстого нуждается в общественно-историческом истолковании. Анализ стиля произведений Л. Толстого, относящихся к последним десятилетиям его

⁵⁰ «Лит. газета» 22II51.

⁵¹ «Литературные манифесты французских реалистов», стр. 200.

⁵² «Летописи [Гос. лит. музея]», кн. 2 — Л. Н. Толстой, М., 1938, стр. 143—144.

жизни и литературной деятельности, должен показать конкретные признаки и индивидуальные качества речевой структуры «образа автора» в языке писателя за этот период. Но очень важны указания великих художников слова на смысл и первостепенное значение этой задачи. Речевой структуре «образа автора» как центральной проблеме стилистического анализа художественного произведения необходимо посвятить отдельное исследование.

Так сложны и многообразны вопросы и задачи, связанные с пониманием, изучением и толкованием языка художественного произведения.
