

В. В. ВИНОГРАДОВ

ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА И ЯЗЫКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

1

Сложность исторических процессов развития литературного языка, богатство и разнообразие средств выражения, присущих развитому литературному языку, его стилистическая многогранность, обусловленная историей использования его в искусстве и в разных других областях общественной жизни, важная роль национального языка как формы национальной культуры — все это требует специфического подхода к изучению развития литературного языка и ставит перед его исследователями ряд особых проблем. Среди них очень актуальна и интересна проблема взаимоотношений и взаимодействий литературного языка и языка художественной литературы.

Художественная литература, «первозлементом» которой, по выражению Горького, является язык, представляет собой искусство, наиболее широко и разнообразно отражающее общественную жизнь, общественную мысль, наиболее глубоко воздействующее на развитие общества, самое интеллектуальное из всех искусств. Художественная литература — это творческая лаборатория, в которой открываются новые способы и средства поэтического использования народной речи. В то же время язык художественной литературы оказывает разнообразное влияние на развитие, обогащение и совершенствование литературного языка в целом. Художественная литература воздвигается на базе общенародного языка посредством его образно-эстетического применения. Писателям принадлежат огромные заслуги в развитии литературного языка.

А. И. Герцен писал: «В продолжение XVIII века ново-русская литература вырабатывала тот звучный, богатый язык, которым мы обладаем теперь; язык гибкий и могучий, способный выражать и самые отвлеченные идеи германской метафизики и легкую, сверкающую игру французского остроумия»¹. М. Горький видел «неоспоримую ценность до-революционной литературы» в том, что «начиная с Пушкина, наши классики отобрали из речевого хаоса наиболее точные, яркие, веские слова и создали тот „великий, прекрасный язык“, служить дальнейшему развитию которого Тургенев умолял Льва Толстого»². В этой связи уместно вспомнить знаменитые слова В. Г. Белинского: «Создать язык невозможно, ибо его творит народ; филологи только открывают его законы и

¹ А. И. Герцен, Полное собр. соч. и писем, под ред. М. К. Лемке, т. VI, 1850—1851, стр. 455 («Русский народ и социализм»). См. то же в сб. «Русские писатели о языке» (Л., «Сов. писатель», 1954, стр. 269).

² М. Горький, Собр. соч., т. 27, М., 1953, стр. 168—169.

приводят их в систему, а писатели только творят на нем «сообразно с сими законами»¹.

Однако уже в первой половине XIX в. волновавший русское общество вопрос о роли писателя в истории литературного языка, о силе и глубине его влияния на развитие общенародного языка решался различно. Так, А. А. Бестужев (Марлинский) высказывал мнение, несходное с суждениями Белинского: «Я думаю, что писатели суть творцы языка (без коего нельзя и сочинять), а язык доставляет бессмертие времени и народу. Мы здесь не говорим об языке в тесном его смысле; но, принимая в странном, скажем: может ли н а р о д усовершенствовать язык, сделать его способным к выражению всех понятий, какие только в уме человеческом рождаются, одним словом: может ли н а р о д создать язык Цицерона, Вергилия, Державина или Карамзина? Итак, этот плод веков и народов может иногда рождаться в одно десятилетие от одного человека»².

Вопросы о влиянии художественной литературы на развитие общенародного, национального языка в разные периоды истории народа, о роли писателей в развитии литературного языка, об общенародном и индивидуальном в языке писателя были предметом глубокого интереса многих выдающихся наших отечественных филологов; и все же до сих пор эти вопросы еще не получили всестороннего освещения и нуждаются в углубленных — теоретических и конкретно-исторических — исследованиях.

В досоветской традиции обозначились две диаметрально противоположные точки зрения в изучении и решении этой проблемы. Одна: история литературного языка — это и есть прежде всего история языка художественной литературы, языка выдающихся литературных произведений. Другая: необходимо резко разграничить историю литературного языка и историю литературного искусства, историю «языка» художественной литературы. Наметилось и как бы компромиссное понимание литературно-языкового процесса на основе механического сочетания тех и других взглядов.

Критический обзор работ, посвященных изучению проблемы взаимоотношений и взаимодействий русского литературного языка и русской художественной литературы, может представить общий интерес.

2

Общественный интерес к языку писателя в древней Руси возник и первоначально развивался под давлением практических нужд письменноречевой культуры. Общественное осознание форм и норм литературного языка на той или иной ступени его развития, восприятие и оценка изменений в его структуре не могли не сопровождаться наблюдениями над характером и направлением словесно-художественного творчества отдельных писателей. Личная манера писателя, его индивидуальные словообразования, фразеологические обороты, строй образов, приемы синтаксического объединения и расположения слов и словосочетаний, принципы более сложных словесных композиций интересовали русских книжников и поэтов еще в древнейший период развития русской письменности и русской художественной словесности.

Историческое движение литературы, смена стилистических манер и систем под влиянием сложных исторических причин иногда сопровожда-

¹ В. Г. Белинский, Полное собр. соч., т. I, М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 44 («Литературные мечтания»).

² А. Бестужев, Ответ на письмо к издателю «Соревнователя просвещения», «Соревнователь просвещения и благотворения», ч. XIV, кн. 2, СПб., 1821, стр. 217—218. См. то же в сб. «Русские писатели о языке» (стр. 139).

лись возвратом к прошлому, изучением старых стилистических традиций и преяших индивидуальных литературных стилей, их новым использованием (ср. стиль автора «Задонщины» и его отношение к стилю «Слова о полку Игореве»). Проблема изучения и понимания стиля писателя приобретает большое художественно-практическое значение.

В такую важную пору истории русского языка, как XVII в., особенно его вторая половина, стилистические пародии на церковно-книжные и научные жанры предшествующей письменности могли выражать и отражать общие тенденции развития литературного языка в сторону его сближения с живой народно-разговорной речью (ср. стилистические пародии XVII в.: «Повесть о куре и лисице», «Служба кабаку или Праздник кабацких ярыжек» и т. п., а также пародии на стиль лечебников).

В результате живой культурно-исторической связи между развитием художественной литературы и развитием литературного языка устанавливается тесное взаимодействие между языком художественной литературы, живой народной речью и разными типами или стилями письменной речи. Вместе с тем выбор и предпочтение того или иного индивидуального стиля, отвечавшего «лингвистическому вкусу» определенной общественной среды, возбуждали коллективное подражание нормам стиля соответствующего писателя и иногда могли оказывать влияние на направление литературно-языкового развития. Достаточно вспомнить суждения Епифания Премудрого, литератора конца XIV — первого десятилетия XV в. о свойствах русской литературной речи, а также о характере своего личного стиля и восторженное отношение современников к этому «словоплетущему» и «словоплодящему» стилю, который нашел многочисленных подражателей и последователей. Понятно, что в атмосфере столкновения и борьбы разных «лингвистических вкусов» повышался общественный интерес к изучению и пониманию своеобразия структуры того или иного стиля, языка того или иного писателя.

Самый процесс общественной борьбы за нормы литературного языка и за то или иное направление его развития, сопровождающийся дифференциацией враждебных или противостоящих один другому стилей, естественно, бывает связан с обостренным вниманием современников к словесному творчеству отдельных писателей и с определением их отношения к установившимся формам или типам (стилям) общелитературной речи. Характерны в этом отношении пронырские выпады протопопа Аввакума против речевых украшений «вишей философских» и настоячивые призывы к читателю не презирать «просторечия», «природного» русского языка. Еще более глубоки и проникновенны стилистические разграничения разных средств литературного выражения, свойственные литературно-общественным деятелям Петровского времени. Противопоставления слога посольского приказа слогу славянскому, «гражданского посредственного наречия» «высокому славянскому слогу», «еллнизма» и «славенщизны» просторечию и, с другой стороны, «политесу с манира польского» говорят о том, что даже в период преобразования старой системы литературного языка очень живо было ощущение и осознание основных стилевых потоков русского литературного языка в их движении и столкновении. Понятно, что индивидуальный стиль писателя оценивался и рассматривался тогда с точки зрения характера и метода смешения в нем этих типов речи, этих главных стилевых разновидностей общелитературного языка.

Понятие личного или индивидуального стиля исторически изменчиво: оно наполняется разным содержанием на разных этапах культурно-художественного развития общества, народа. Во всяком случае, не следует то понимание индивидуально-художественного стиля, которое сложилось, скажем, в русской сентиментально-романтической эстетике конца XVIII —

начала XIX в. или в позднейшей реалистической эстетике XIX в., переносить в область древнерусской литературы до XVII в. Поэтому сомнительно, например, утверждение, что в XIV—XV вв. «...проявляются в русской книжности первые признаки индивидуализма»¹. Личное, отдельное в разной степени и по-разному обнаруживается и проявляется в разных литературных жанрах в разные эпохи истории культуры. Личное имя творца, «слагателя» и писателя часто служит лишь символом родового, типического, общего. Яркость и глубина осознания отдельных или индивидуальных особенностей речи писателя неизмеримо усиливаются в эпоху, когда складывается и утверждается общенациональная норма литературно-языкового выражения.

Зачатки научно-филологического изучения языка писателя у нас относятся только к XVI—XVII вв. Общественно-политические потребности эпохи наложили своеобразный отпечаток на характер этих изучений. Приобретает чрезвычайную остроту и значительность вопрос об общенародном, национальном русском языке и его отношении к тем языкам, с которыми тогда особенно много и часто приходилось сталкиваться русским образованным людям, — прежде всего к языкам греческому, латинскому, а затем к польскому. Именно в этом плане движутся филологические интересы Максима Грека, позднее Елифания Славинецкого и его учеников. С этой точки зрения в XVII в. и начале XVIII в. осуществляется оценка стиля отдельных авторов и переводчиков (ср. замечания Ф. Поликарпова и его филологические труды). Кроме того, становится особенно актуальной проблема стилистического соотношения и взаимодействия, а также синонимического параллелизма «славянского» и простого, «природного» русского языка².

Понятно, что и в течение почти всего XVIII в. филологическое и критико-эстетическое отношение к языку и стилю писателя, в основном, определяется двумя господствовавшими тогда критериями оценок: 1) оценкой соответствия того или иного выражения, той или иной конструкции «духу» русского языка вообще, его строю, а затем и его литературным нормам (иногда только искомым) и 2) анализом способа использования тем или иным писателем основных конструктивных и стилевых пластов русского литературного языка — разных форм письменно-деловой обиходной или народно-разговорной речи, славянского слога и «европеизма». Именно в этом теоретическом кругу вращаются лингвистические и стилистические наблюдения В. К. Тредиаковского над языком современной ему литературы и его замечания о языке разных сочинений М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова. «Российская грамматика» Ломоносова и его рассуждение «О пользе книг церковных в российском языке» внесли предельную для того времени ясность в эти общие принципы изучения языка литературы, установив конкретные критерии и твердую грамматическую базу для стилистических оценок и толкований. В то же время «Риторика» Ломоносова стремилась определить основные понятия и принципы, которыми должна руководствоваться практика и теория литературного красноречия. «Риторика» явилась не только итогом предшествующих работ по теории и практике духовного и светского красноречия, но и развернутой программой и живым руководством для создания произведений высокого стиля. Именно эта норматив-

¹ Д. С. Лихачев, *Культура Руси эпохи образования русского национального государства*, Госполитиздат, 1946, стр. 18. Ср. также Д. С. Лихачев, *Национальное самосознание древней Руси*, М.—Л., 1945, стр. 69.

² Любопытно в этом смысле замечание Г. В. Лудольфа о языке Симеона Полоцкого, как писателя, сумевшего найти относительно широкий и доступный синтез этих элементов. См. предисловие к «Русской грамматике» Г. В. Лудольфа в кн.: Б. А. Ларин, *Русская грамматика Лудольфа 1696 года*, Л., 1937.

но-стилистическая сторона предписаний Ломоносова, находивших воплощение в его художественном творчестве, вызвала решительный протест со стороны А. П. Сумарокова. Вместе с тем А. П. Сумароков, исходя из нормативно-стилистических принципов своей художественной языковой системы, подчеркнул важность подхода к языку писателя с точки зрения основной диалектной базы общенационального языка.

Углубляющееся в течение всего XVIII в. представление о литературной норме общерусского языка и стремление к строгой дифференциации трех основных литературных стилей и их жанровых, а также функционально-речевых разновидностей побуждают писателей ломоносовского и послеломоносовского периода подвергать свои сочинения языковой и стилистической правке. В этих исправлениях остро и ярко отражается оценка отношения «языка писателя», индивидуального способа выражения, к установившимся или устанавливаемым нормам трех стилей русского литературного языка¹.

Само собою разумеется, что изменения в стиле таких писателей, произведения которых рассматривались как высшее воплощение литературно-языковых норм, еще более обостряли общественный интерес к изучению и оценке индивидуального словесного творчества. Даже основные вехи истории русского литературного языка в XVIII в. устанавливались и определялись именами писателей — Феофана Прокоповича, Кантемира, Ломоносова и Сумарокова, Елагина, Карамзина. И гораздо позднее И. Тимковский в своем исследовании «Опытный способ к философическому познанию российского языка» (Харьков, 1811), намечая периоды развития русского литературного языка, определял их именами выдающихся писателей².

Итак, с середины XVIII в. — под влиянием общественной оценки воздействия стилей художественной литературы на процесс постепенного становления норм русского национального литературного языка — начинается традиция слияния русского литературного языка с языком русской литературы, с языком писателей.

3

В XVIII в., когда с историей русского литературного языка тесно связывается история языка русской художественной литературы, история индивидуальных литературно-художественных стилей писателей, в процессе созидания национального литературного русского языка ярко обнаруживаются и обусловленные классовыми интересами литературных деятелей стремления направить развитие литературного языка по желательному для данной социальной группы стилистическому пути. Достаточно указать на борьбу Тредиаковского и Сумарокова с Ломоносовым и друг с другом по вопросу о путях развития русского литературного языка, на борьбу карамзинистов и пишковистов по вопросу о старом и новом слоге российского языка. Тенденция к включению истории индивидуальных стилей в историю литературного языка особенно ярко прояв-

¹ Ср., например, в оде И. К. Голенинского на день восшествия на престол Елизаветы Петровны (25-го ноября 1751 г.), строфа 8, строки 5—8:

*Но весь свет, что преж было тмился,
В очах днесь росских отродился,
Как чистый зрится сквозь нектар,
Своим так взором белость кажет*
(изд. 1751 г.)

*Весь свет, что мраком прежде тмился,
В счах днесь росских просветился,
И чистым зрится как нектар,
Сичные повсюду кажет*
(изд. 1777 г.)

См. Р. М. Тонкова, Из материалов архива Академии наук по литературе и журналистике XVIII в., сб. «XVIII век», [вып. I], М.—Л., 1935, стр. 405—406.

² См. мою работу «Русская наука о русском литературном языке» («Ученые записки [МГУ]», вып. 106, 1946, стр. 47—48).

ляется в послепушкинскую эпоху. Здесь прежде всего следует остановиться на магистерской диссертации К. С. Аксакова. Различая историю слога и историю языка, К. С. Аксаков вместе с тем считает, что «...история самого языка соединена с историей слога»¹, так как развитие поэзии и развитие языка находятся в «сродстве» и взаимодействии. Но слог бывает «слогом языка» и «слогом личным», индивидуальным. Так, церковнославянский и восточнославянский народный типы древнерусского литературного языка представляются К. С. Аксакову то двумя языками, то двумя слогами². С другой стороны, К. С. Аксаков останавливается на характеристике «личного слога» литературных произведений и отдельных авторов в его отношении к языку³.

Таким образом, в концепции К. С. Аксакова история литературного языка должна была включать в себя не только историю стилей самого языка, но и историю развития индивидуально-художественных стилей писателей — в связи с исторической и идеологической оценкой методологии и философии автора. По мнению Аксакова, слог творческой личности может определить общее направление дальнейшего развития литературного языка. Так, Ломоносов создает новую эпоху в истории русского литературного языка. Он вносит стройный порядок в то смешение славянизмов, русизмов и европеизмов, которое царilo до него. Разбором, правда несколько общим и абстрактным, прозаического и стихотворного слога Ломоносова К. С. Аксаков иллюстрирует новые приемы ломоносовского синтеза русизмов и церковнославянизмов. Однако анализ языка и слога Ломоносова у Аксакова всецело подчинен славянофильской концепции русского исторического процесса; этот анализ односторонен и субъективен. Историческое объяснение ломоносовской реформы затемнено гегельянской интерпретацией роли Ломоносова как гениальной личности, разорвавшей замкнутую сферу безличной пародной словесности и отвлеченной книжности и положившей начало литературе с ее индивидуальными стилями.

В ином направлении и с иных точек зрения сближал историю русского литературного языка с историей индивидуальных стилей писателей акад. Я. К. Грот. Проблема языка писателя на фоне художественно-стилистической борьбы разных литературных течений в соответствующий период стоит в центре филологических разысканий Я. К. Грота в области истории русского литературного языка (ср. особенно работу Я. К. Грота «Карамзин в истории русского литературного языка»). Язык крупнейших писателей — Г. Р. Державина, Н. М. Карамзина — определяет, по мнению Грота, пути литературно-языкового развития. Так, нормы карамзинского слога представлялись Я. К. Гроту основоположными для всей последующей истории русского литературного языка⁴. История русского литературного языка сводилась у Я. К. Грота к истории литературно-языковых манер отдельных писателей; при этом само литературное творчество писателя освещалось с общей и абстрактной культурно-исторической точки зрения.

Но уже около середины XIX в. обнаружилось и иное, резко противоположное понимание предмета и задач истории литературного языка. Ф. И. Буслев, придавая большое значение филологическим исследованиям языка и слога отдельных писателей и извлекая из них материалы для исторической лексикологии и исторического синтаксиса русского литературного

¹ К. [С.] Аксаков, Ломоносов в истории русской литературы и русского языка, М., 1846, стр. 72.

² См. там же, стр. 151.

³ См. там же, стр. 152, 155, 386.

⁴ См. Я. К. Грот, Филологические разыскания, СПб., 1873, стр. 140.

языка, решительно заявлял, что «понятие о слоге индивидуальном или личном выступает из области филологии: ибо слог известного писателя определяется характером самого писателя; здесь филология граничит с историею и философиею. Притом слог индивидуальный видоизменяется по содержанию описываемых предметов; здесь, кажется, уже и предел стилистике, иначе бы ей пришлось рассуждать об астрономии, анатомии, физике, философии и пр»¹.

Понимание истории литературного языка как истории развития своеобразной общей (устной и письменной) нормализованной системы речевого общения в сфере государственного управления, прессы, школы, науки, публицистики, литературы, разных других сфер общественной жизни лежит в основе ряда статей и высказываний И. А. Бодуэна де Куртене, Л. В. Щербы, С. П. Обнорского и других наших языковедов. Проблему «индивидуального стиля писателя» они выводили за пределы истории литературного языка и чаще всего относили ее к истории литературы, к литературоведению, к поэтике.

Однако наметились и другие точки зрения. Здесь прежде всего необходимо выделить концепцию А. А. Потебни. Признавая народ творцом языка, великим «поэтом» в области словесного искусства, Потебня подчеркивал «гуртовой характер» речевого творчества не только в народной поэзии, но и в «литературе грамотных классов». «Знание независимо от своей степени ведет к умышленному влиянию на познаваемое. Отсюда мы не без основания относим к известным лицам как известные общие характеры литературных языков, впрочем, заключая обыкновенно а *potiori* (язык Ломоносова, Карамзина, Пушкина), так и известные слова и обороты. И тем не менее в целом мы по отношению к языку остаемся на степени безличного творчества,— писал А. А. Потебня. — При всех условиях литературного языка мы чувствуем бессилие отдельной личности по отношению к звуковым изменениям, забвению и созданию грамматических категорий... Но и по отношению к более зависимым от личности сторонам языка, напр., к выбору, заимствованию слов из старинных, простонародных, иностранных, к изменению значения, к лексическим новообразованиям, к слогу, общество терпит произвол личности, лишь будучи само в ненормальном состоянии, как бывает при начале литератур или их возрождении после долгого перерыва»². А. А. Потебня считал, что «и при господстве письменности нормальный рост языка есть незаметное изменение, подобно изменению образов в народной поэзии»³. Ограничивая возможности и формы личного «творчества» в языке, А. А. Потебня очень сочувственно цитировал слова Белинского: «Лишь одни избранные в состоянии передать потомству не только содержание, но и ф о р м у своих мыслей и воззрений, свою личность... Обыкновенные индивидуумы осуждены на исчезновение в целом, на поглощение его потоком; но они увеличили его силу, расширили и углубили его круговорот — чего же больше?»⁴.

От широкой области истории литературного языка, включающей в себя и общую историю взаимодействия поэтической и прозаической речи, А. А. Потебня обособляет историю языка литературно-художественных произведений. Если язык коллективен, то литературное произведение лично, индивидуально. «Противоположность безличного и личного творчест-

¹ Ф. И. Бусласьев, О преподавании отечественного языка, Л., 1941, стр. 168.

² А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 145—146. В последней фразе, возможно, имеется в виду история чешского литературного языка конца XVIII — начала XIX в.

³ Там же, стр. 146.

⁴ Там же, стр. 45.

ва сказывается в характере преемственности литературных произведений»¹. «Произведения как отдельного автора, так и школы, связанной преемственностью, даже глазам историка, отыскивающего связь явлений, представляют обособленными, явственно разграниченными ступенями генеалогической лестницы»².

Следовательно, истории литературного языка противостоит в сфере личного речевого творчества история языка литературных произведений (или история стилей литературных произведений). Как показывают принадлежащие Потебне конкретные стилистические анализы произведений Пушкина, Тютчева, Фета, Гоголя, Л. Толстого и Достоевского, проблема языка литературно-художественного произведения слилась у Потебни с проблемой поэтического образа, его генезиса и истории. Потебне удалось не только своеобразно осветить общую проблему образа в связи с изучением качественных своеобразий поэтической речи, но и вскрыть некоторые исторические закономерности в развитии образов русской и украинской поэзии. В других теориях русского литературно-языкового развития, выдвинутых в нашей отечественной лингвистической науке конца XIX — начала XX в., личный почин, роль индивидуального литературного творчества больше всего выделяется применительно к новому периоду — с XVIII в. и совсем не учитывается в истории развития древнерусского литературного языка допетровской поры.

В работах акад. А. А. Шахматова по истории русского литературного языка теоретический вопрос о роли индивидуального стиля литературной личности в общем процессе литературно-языкового развития вообще не ставится. Согласно взглядам А. А. Шахматова на взаимодействие личности и народной массы, «индивидуальный почин (почин, конечно, невольный, бессознательный) бесследно затирается, если он не согласован с общим настроением языковой группы, да и самый почин возможен лишь при сочувствии (опять-таки невольном, бессознательно) говорящей среды. Тем не менее этот нормальный процесс, проводящий взаимодействие индивидуального и общественного начала, может быть в некоторых случаях резко изменен в пользу первого из этих начал в случае культурного или иного перевеса одних элементов над другими: господствующие элементы, даже отдельные личности, к ним принадлежащие, вызывают подражание, иногда и сознательное»³. Вообще же, по мнению А. А. Шахматова, «...активный процесс зарождается в языке отдельных индивидуумов, импонирующих среде своим социальным положением, своим умом, талантами, образованием (культурностью)»⁴. С этой точки зрения А. А. Шахматов и рассматривает роль великих литературных и общественных деятелей XVIII и XIX вв. в истории русского литературного языка — Петра Первого, Ломоносова, Карамзина и Пушкина⁵.

Ярким свидетельством того неопределенного, хаотического состояния, в котором находилась наука об истории русского литературного языка в начале XX в., может служить «Очерк истории современного литературного русского языка» проф. Е. Ф. Будде⁶. Этот очерк представляет

¹ А. А. Потебня, указ. соч., стр. 146—147.

² Там же, стр. 147.

³ А. А. Шахматов, Введение в курс истории русского языка, Пг., 1916, стр. 83.

⁴ А. А. Шахматов, Очерк современного русского литературного языка, 4-е изд., М., 1941, стр. 107.

⁵ См. там же, стр. 69, 244.

⁶ Е. Будде, Очерк истории современного литературного русского языка (XVII—XIX век), «Энциклопедия славянской филологии», вып. 12, СПб., 1908.

собою не очень богатую коллекцию фонетических, морфологических и лексических фактов, собранную, в основном, из произведений русской литературы XVIII и XIX вв. Ясных принципов периодизации процесса литературно-языкового развития не видно (выделяются три главных периода неравного объема: XI—XVII вв., XVIII в. и XIX в.); место «языка писателя» в общем историческом движении литературного языка не определяется. Однако о Карамзине сказано, что он «денационализовал язык» и что «он сообщил русскому языку новый синтаксический строй и разнообразие значений слов, а не его форм» (стр. 13). Особенно большое влияние на общее направление развития русского литературного языка приписывается языку Ломоносова, Пушкина и Тургенева.

Понятие о системе литературного языка совершенно чуждо Е. Ф. Будде. Для него язык — лишь конгломерат случайных и разнородных явлений. Отсутствует даже самое общее представление о литературно-языковой норме того или другого времени. Само собой разумеется, что здесь невозможно найти конкретно-историческую перспективу развития языка русской художественной литературы в XVIII—XX вв., так же, впрочем, как и литературного языка вообще.

4

Изучение процесса взаимодействий русского литературного языка и языка русской художественной литературы, обогатившееся в советскую эпоху новыми материалами и значительным количеством исследований, пока еще не привело к твердому решению относящихся сюда основных методологических вопросов. Исторические изменения в объеме и содержании понятия «художественная литература» (а следовательно, и «язык художественной литературы») остаются не разъясненными. Критерий «художественности» по отношению к памятникам древнерусской литературы и письменности является, по крайней мере, при современном состоянии литературоведческой науки, в достаточной степени расплывчатым (показательно, что акад. А. С. Орлов отыскивал элементы художественной стилистики даже в языке грамот и других памятников деловой древнерусской письменности). Не изучены различия в месте и функциях художественной литературы в культуре народности и культуре нации, а также различия в характере отношений художественной литературы к другим областям культуры народа в разные эпохи. Правда, практические трудности в понимании и оценке взаимодействий литературного языка и языка художественной литературы возникают обычно лишь при изучении русского литературно-языкового процесса с конца XVII в. или даже с первых десятилетий XVIII в.

Развернутого, всестороннего воспроизведения истории русского литературного языка XI—XVII в. у нас пока еще нет¹. Роль языка устной народной поэзии, разных ее жанров в развитии стилистики древнерусской письменно-художественной речи (несмотря на наличие целого ряда очень ценных работ, посвященных языку «Слова о полку Игореве», «Моления Даниила Заточника», «Задонщины», летописей, исторической беллетристики XVI—XVII вв., сатиры XVII в. и т. п.) также не может считаться раскрытой с историко-лингвистической точки зрения.

¹ Те очерки истории русского литературного языка, которые претендуют на охват всего процесса его развития, ограничиваются самой общей, односторонней, случайной характеристикой древних этапов его истории — до XVII в. [См. общие обзоры проф. Е. Ф. Будде, проф. Г. О. Винокура и проф. А. И. Ефимова; ср. также «Очерки по истории русского литературного языка старшего периода» С. П. Обнорского (М.—Л., 1946) и «Историю древнерусского языка» Л. П. Якубинского (М., 1953)].

По отношению к русскому литературному языку в период восточно-славянской, а затем великорусской народности сохраняют всю силу вопросы о значении словесно-художественного творчества — как коллективного, так и индивидуального — для истории древнерусского литературного языка, а также о месте языка и стиля художественного произведения в общем потоке литературно-языкового развития. Но эти вопросы пока не подвергались тщательному, последовательному и широкому историко-лингвистическому исследованию, и специфика речи древнерусских художественных произведений и ее функций в историческом движении литературного языка остается мало изученной¹. У нас укореняется привычка механически внедрять в изложение процесса литературно-языкового развития очерки языка (или индивидуального стиля) отдельных писателей. Однако такие очерки посвящаются лишь писателям нового времени (с XVIII в., реже — с XVII в., как в моих «Очерках по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.»). Так, Е. Ф. Будде считал, что только с XVIII в. для истории русского литературного языка приобретает интерес проблема индивидуального стиля писателя². В «Русском языке» проф. Г. О. Винокура³ та же проблема — даже вопреки замыслу автора — возникает при анализе языка произведений Карамзина и — в соответствии с общей концепцией автора — утрачивает свое значение для истории русского литературного языка в послепушкинскую эпоху.

В «Истории русского литературного языка» проф. А. И. Ефимова⁴ за лекцией «Значение Ломоносова в истории русского литературного языка» непосредственно следует лекция, в которой характеризуются «социально-речевые стили разговорной речи XVIII в. и их отражение в литературном языке». Сразу становится ясным, что А. И. Ефимов начинает здесь говорить собственно о языке художественных произведений Фонвизина, Новикова и других авторов. Но остается загадочным, какую цель преследует автор: хочет ли он восстановить социально-речевые стили, анализируя их отражение в художественной литературе, или, наоборот, изучив эти стили по другим источникам, он стремится определить способы и принципы их литературно-художественного использования⁵. Внимательно ознакомившись с содержанием этой лекции, каждый придет к выводу, что здесь смешиваются разные задачи, причем ни одна не осуществляется в достаточной степени. С одной стороны, А. И. Ефимов характеризует «основные черты провинциально-дворянского просторечия» по напечатанному в новиковском «Живописце» «Письмам к Фалалею» и по произведениям Фонвизина; с другой стороны, здесь же говорится об используемых в «Письмах к Фалалею» литературных приемах «сатирического изображения грубых нравов крепостников-помещиков» и отборе речевых средств, а также «их применении» в произведениях Фонвизина, отличающихся «сатирической остротой и целеустремленностью»⁶. В дальнейшем изложении содержатся указания на «художественные достоинства языка действующих лиц „Недоросля“» (стр. 200), на «превосходные качества языка действующих лиц комедии „Бригадир“», на «образность и выразительность речи Простаковой» (стр. 201), на «тонкий и искусный прием, которым поль-

¹ Ср. Д. С. Лихачев, *Итоги и перспективы изучения древнерусской литературы в свете задач построения истории литературы*, ИАН ОЛЯ, 1954, вып. 5, стр. 422—423.

² См. Е. Будде, указ. соч., стр. 66.

³ См. Г. Винокур, *Русский язык*, М., 1945.

⁴ См. А. И. Ефимов, *История русского литературного языка*, [М.], 1954.

⁵ Ср. также главу: «Отражение в литературе речи дворовых, солдат и выходцев из духовной среды».

⁶ См. А. И. Ефимов, указ. соч., стр. 193—198.

зается Фонвизин, когда беседуют Кутейкин и Цифиркин» (стр. 204). Таким образом, литературный язык отождествляется с языком художественной литературы и притом с языком таких ее жанров, как комедия, сатирические письма и т. п. Между тем задача исторического воспроизведения речи дворян, солдат, купеческой среды, анализ «жаргонного церковно-богослужительского словоупотребления», естественно, не входит в проблематику истории русского литературного языка. Это — скорее всего задача социально-исторической диалектологии или жаргонологии. В то же время в «Истории русского литературного языка» А. И. Ефимова отсутствует изложение изменений в грамматическом строе и лексико-фразеологическом составе русского литературного языка со второй половины XVIII в. до середины XIX в. Вместо освещения общих закономерностей и тенденций литературно-языкового развития за этот период А. И. Ефимов занимается следующими проблемами: «Социально-речевые стили разговорной речи XVIII в. и их отражение в литературном языке»; «Отражение в стилях литературного языка второй половины XVIII в. классовых интересов и противоречий» (причем сюда включена даже такая тема, как: «Языково-стилистическое своеобразие указов Пугачева», которые Пушкин охарактеризовал как «удивительный образец народного красноречия, хотя и безграмотного»); «Крамзин и Шишков о путях развития русского литературного языка»; «Значение Крылова в истории русского литературного языка», «Пушкин — основоположник русского литературного языка нового периода»¹ и т. п.

Таким образом, общей характеристики процесса формирования единой общенациональной литературно-языковой нормы и образования многообразия функционально-речевых стилей вместо господствовавшей в XVIII в. системы трех стилей языка, выяснения основных тенденций лексических, словообразовательных и грамматических, особенно синтаксических, изменений литературного языка с середины XVIII в. по вторую половину XIX в. в книге А. И. Ефимова нет.

5

К смешению и слиянию вопросов изучения литературного языка и языка художественной литературы многих лингвистов располагает отношение всего многообразия речевых произведений литературного искусства к одной категории — «литературно-художественному стилю» (ср., например, «Очерки по стилистике русского языка» проф. А. Н. Гвоздева)². Несомненно, что признание языка художественной литературы только одним из стилей литературного языка приводит к упрощенному и исторически суженному пониманию роли художественной литературы в развитии литературного языка. Ведь объем и содержание самой категории художественной литературы в разных условиях развития общества, общественные функции литературы, охват и состав создателей литературы и ее потребителей различны в разные эпохи истории культуры народа.

¹ Языку Пушкина, несомненно, должно быть уделено надлежащее место при изложении общей истории русского литературно-языкового развития; но интерпретировать «язык Пушкина» в этой связи надо со строго определенной точки зрения, а именно — как высшее воплощение общей национально-языковой нормы литературного выражения.

² Подробнее см. в моей статье «Итоги обсуждения вопросов стилистики» (ВЯ, 1955, № 1). Ср. также признание возможности понимания поэтического языка как особого стиля речи в ряду других: языка официального, научного, дипломатического, военного и т. д. в статье проф. Г. О. Винокура «Понятие поэтического языка» («Доклады и сообщения Филол. фак-та [МГУ]», 1947, вып. 3).

Исторический подход к литературе обязывает ее исследователей точно определять место художественной литературы в системе культуры народности и нации, нации буржуазной и нации социалистической, ясно характеризовать различия в степени и содержании народности литературы на разных этапах ее развития, глубоко и всесторонне освещать способы и формы отражения в развивающихся, изменяющихся литературных жанрах языка народа в его различных речевых типах, в его социальных и диалектных ответвлениях, а также следить за теми большими изменениями, которые развитие литературы вносит в развитие литературной и народной речи.

С этой точки зрения было бы затруднительно воспользоваться понятием единого «литературно-художественного стиля» русского литературного языка, например, при лингвистическом изучении русской литературы XVIII в., разные жанры которой были закреплены в стройной последовательности за высоким, посредственным и низким стилями (по Ломоносовскому делению). Поэтому «литературно-художественный стиль» как единое и более или менее обособляющееся речевое целое может быть выделен не во все периоды развития русского литературного языка (если рассматривать этот «стиль» параллельно и соотносительно с другими стилями языка). Чаще всего говорят о «литературно-художественном стиле» русского литературного языка эпохи восточнославянской (или «древнерусской») народности¹. Но в этом случае язык «Слова о полку Игореве» уравнивается с языком сочинений Владимира Мономаха, летописей и т. п. Кроме того, с понятием «литературно-художественного» или «художественно-литературного стиля» некоторые наши языковеды подходили к изучению системы национального русского литературного языка XIX и XX вв. Так, В. А. Гофман, считавший язык формой идеологии, писал: «В соответствии с различными видами литературной практики — разновидностями идеологии — национально-литературный язык выступает в различных формах: как язык научный, „деловой“, публицистический, художественно-литературный. Язык художественной литературы — специфическая разновидность общелитературного языка. Внутри этой разновидности выступают более частные различия: язык прозаический и стихотворный; язык повествовательный, лирический, драматический»².

Таким образом, литературный язык изображается в виде целой серии «языков», некоторые из которых и прежде всего язык художественной литературы, как игрушечное яйцо, включающее в себя несколько более мелких яичек, тоже состоят из «языков» более специального охвата, ограниченного жанром. К В. Гофману, придерживавшемуся ошибочной точки зрения на язык как классовое явление, каждый из этих «языков» повертывается своими различными классовыми гранями: «Хотя литературный язык, — пишет он, — и закрепляет нормы национального языка, как всеобщего и единого, но в то же время, служа выражением классовой идеологии, литературный язык, как язык публичный, резко расслаивается на классовые стили»³. Тут нельзя не видеть своеобразного механического смещения структуралистского функционализма с отголосками «нового учения» о языке акад. Н. Я. Марра. В. Гофман не отрицает наличия у всех «языков» и «классовых стилей» внутри национально-литературного языка общей основы — «выработанной в процессе межклассового общения абстрактной системы средств выражения»;

¹ См., например, в «Истории древнерусского языка» проф. Л. П. Якубинского, в «Русском языке» проф. Г. О. Винокура, в «Истории русского литературного языка» проф. А. И. Ефимова.

² В. Гофман, Язык литературы, Л., 1936, стр. 35.

³ Там же, стр. 35.

в эту «систему» входят грамматические правила и — отчасти — словарь¹. Но подчинено ли развитие этой «общей основы» и всех функционально-разнотипных «языков» и «классовых стилей» внутри каждого из них одним и тем же закономерностям или же ими управляют совсем разные законы — об этом В. Гофман не говорит. Впрочем постулируемая им как основа качественного своеобразия разных форм речевого общения однородность классовой идеологии, которая в равной мере проникает и пронизывает все функциональные разновидности литературного языка, приводит к непростителю смещению и отождествлению литературного языка и языка литературы (т. е. целого с частью — в понимании В. Гофмана)².

Таким образом, полное включение языка художественной литературы в систему литературного языка в качестве одного из его стилей не могло принести и не приводило к пониманию связей, взаимодействий и взаимовлияний закономерностей их развития. Не способствовало конкретно-историческим обобщениям и признание специфических имманентных закономерностей развития языка художественной литературы или поэтического языка как своеобразного функционально обособленного языка.

Акад. Б. Гавранек в своем известном труде «История литературного чешского языка»³ включает в историю чешского литературного языка развитие поэтического языка как особую самостоятельную сферу языкового движения. Здесь дается, например, характеристика типов поэтического языка в эпоху гуманизма и «барокко», описание тенденций поэтического языка в период классицизма и романтизма и т. д. Анализ поэтического языка, в основе которого лежит эстетическая функция, ведется в плане поэтики и теории художественной речи. Выделяются типичные для литературно-художественных стилей того или иного периода так называемые стилевые «доминанты». По существу развитие поэтического языка представляется в отрыве от общей социально обусловленной истории других форм литературной речи, как воплощающее свои имманентные тенденции словесно-художественного развития.

В «Истории литературного чешского языка» Б. Гавранка не только признаются особые закономерности развития поэтического языка, но и подчеркивается та идея, что язык художественной литературы со свойственной ему «установкой на выражение» имеет законное право на «деформацию», на нарушение общелитературных языковых норм. А это также кладет резкую, непреодолимую грань между историей литературного языка и историей языка художественной литературы, несмотря на глубоко правильную мысль автора, что в некоторые периоды истории народа поэтический язык бывает носителем и выразителем развития литературного языка в целом. Свойственное пражскому структурализму прежнего времени признание особых закономерностей, особого автономного развития различных «функциональных языков» приводит к тому, что исследователь перестает ощущать органическую связь частей единого литературного языка, не видит внутренней закономерности развития целого.

В истории польского литературного языка, написанной акад. Т. Лер-Сплавинским⁴ и представляющей, в основном, «очерк грамматического и лексического развития письменного языка», при характеристике разви-

¹ См. там же, стр. 36.

² См., например, там же, стр. 279.

³ B. H a v r á n e k, Vývoj spisovného jazyka českého, «Československá vlastivěda», řada II, Praha, 1936.

⁴ T. L e h r - S p ł a w i ŋ s k i, Język polski. Pochodzenie, powstanie, rozwój, 2 wyd., Warszawa, 1951. (Русский перевод: Т. Л е р - С п л а в и н с к и й, Польский язык, М., 1954).

тия литературного языка более поздней поры на первый план выдвинут язык художественной литературы¹. Поэтому при освещении новейших периодов истории польского языка, особенно после XVII в., автор «встретился с затруднениями, обусловленными невозможностью точно разграничить вопросы чисто историко-языковые и вопросы стилистические», «метод научного познания которых, — по словам автора, — до сих пор остается весьма неопределенным».

В «Польском языке» акад. Т. Лер-Сплавинского тексты из произведений выдающихся писателей не только подвергаются грамматическому и лексикологическому анализу с точки зрения общих тенденций развития польского литературного языка, иллюстрируя, таким образом, отдельные эпохи его истории, но и служат материалом для характеристики индивидуально-поэтических стилей их авторов. Эта двойственность интерпретации мешает внутреннему единству изложения истории польского литературного языка в целом. Вот иллюстрация — характеристика «языка и стиля» Генриха Сенкевича (1846—1916): «Из всех польских прозаиков он обладал, пожалуй, наиболее богатыми и наиболее дифференцированными стилистическо-языковыми средствами; каждое из его произведений обладает своим особым языком и стилем, и все же имеется нечто, роднящее все эти произведения друг с другом и образующее „стиль Сенкевича“, до сих пор в Польше никем еще, кажется, не превзойденный. Правда, определить сущность этого стиля трудно, но, кажется, главной чертой языка Сенкевича является исключительная способность черпать языковой материал из разговорной, повседневной речи как образованных слов, так и городских масс и простого народа, а для прошлых веков — не столько из литературных произведений, сколько из мемуаров или из дневников, близких в языковом отношении к обыденной речи широких кругов шляхты»².

Таким образом, сохраняют и до сих пор всю свою силу те критические замечания, которые были сделаны мною по поводу смешения в университетских программах задач исторического исследования русского литературного языка с вопросами изучения стилей художественной литературы, языка отдельных авторов³.

¹ См. «Предисловие автора к первому изданию».

² Т. Лер-Сплавинский, Польский язык, стр. 269. Та же непоследовательность наблюдается и в изложении истории развития других литературных языков. Например, в «Истории французского языка» проф. М. В. Сергиевского (если оставить в стороне отношение автора к литературному языку как к классовому явлению) язык произведений Рабле рассматривается как «полное осуществление» общих тенденций развития французского литературного языка в XVI в. (без разграничения индивидуального стилистического и общелитературного) (см. 2-е изд., М., 1947, стр. 124—126). О развитии французского литературного языка в XIX в. М. В. Сергиевский писал: «В самых общих чертах эволюцию литературного языка в XIX в. можно представить так, как это сделал Брюно в своем очерке языка XIX в. (в VIII tome Histoire de la langue et de la littérature française publiée par L. Petit de Julleville, 6 tirage, 1924, стр. 704—884), связав ее с эволюцией литературы, начиная с романтизма» (стр. 224; см. дальнейшее изложение на стр. 225—229). Любопытно далее характеристика языка Бальзака: «Ему принадлежит известное заявление: „Nous sommes trois à Paris, qui savons notre langue, Hugo, Gautier et moi“. И действительно, словарь его исключительно богат: он знал и пользовался языком прошлых эпох, языком провинции, техники и науки, часто узко специальных отраслей... Типичный представитель буржуазного класса, с необычайной яркостью отразивший в своих произведениях всеобщую погоню за наживой и неограниченную возможность превращения из мелкого буржуа в крупного капиталиста, Бальзак в языке своих произведений особенно ярко показал новые возможности использовать все средства и выражения, которые таил в себе язык, до него слишком стесненный в своем развитии» (стр. 226).

³ См. мою статью «О содержании и задачах курсов по языковедческим дисциплинам» в сб. «Вопросы языкознания в свете трудов Н. В. Сталина», ([М.], 1950, стр. 221—222).

6

Прежде чем переходить к выяснению путей и способов исторического исследования языка художественной литературы в аспекте общей истории литературного языка, необходимо вспомнить некоторые положительные результаты, достигнутые в изучении этой проблемы. В этой связи нельзя не коснуться интересной, хотя и не во всем удавшейся попытки решить проблему взаимодействия русского литературного языка и языка русской художественной литературы в историческом очерке проф. Г. О. Винокура «Русский язык». Г. О. Винокур считал, что изучение индивидуально-художественного стиля писателя (или, как обычно говорят, «языка писателя») — задача не лингвистики, а истории литературы¹. Язык русской художественной литературы включается им в общую систему стилей русского литературного языка. При этом в древний период развития русского литературного языка «круг текстов с функциями беллетристического характера: повествовательными, поэтическими, назидательными и т. д.» признается особым стилем, характеризующимся «взаимопроникновением книжного и обиходного начала языка». Таким стилем написана «литература путешествий, житий, поучений, поэтические памятники вроде „Слова о полку Игореве“, повествовательные части летописи и т. д., то есть именно то, что составляет основное и наиболее ценное ядро оригинальной древнерусской литературы»².

Русский литературный язык в XV—XVII вв., по Винокуру, не обнаруживает в своем составе особого литературно-художественного стиля. Здесь этот стиль сливается с церковно-книжным стилем. В данный период «...книжное начало стало выдерживаться в литературной речи более строго и последовательно, а обиходное, во всяком случае, не расширило область своего применения. Прежние границы церковно-книжного и литературного стилей речи становятся поэтому неотчетливыми» (стр. 98).

В период формирования русского национального литературного языка возрастает роль художественной литературы. Ей принадлежат важные функции в процессе образования новой системы стилистики. «Беллетристика Петровской эпохи и ближайших к ней лет», ярко отражающая наступившие тогда «явления стилистического перерождения письменной речи», «выполняла важную роль в зарождении русского национального языка, так как способствовала замене древнерусской книжной речи такой другой книжной, в которую отдельные элементы старинной книжности вошли лишь составной частью в смешении с элементами обиходными» (стр. 118—119).

Таким образом, художественная литература активно содействует процессу взаимодействия и столкновения разных стилевых элементов русского литературного языка — старых и новых (вновь возникающих или осваиваемых путем заимствования).

По убеждению Г. О. Винокура, уже с конца XVII в. и в особенности с начала XVIII в. средний стиль, складывающийся и образующийся путем литературной обработки деловой речи с примесью книжных славянизмов, европеизмов и народно-разговорных элементов, становится сердцевинной новой системы русского литературного языка. Художественная литература классицизма культивировала преимущественно лишь высокий и низкий стили (или слоги). Чем ближе к концу XVIII в., тем сильнее обнаруживалось противоречие между общей линией развития русской письмен-

¹ См. Г. О. Винокур, О задачах истории языка, «Ученые записки Моск. гор. пед. ин-та», т. 5, Кафедра русского языка, вып. 1, 1941.

² Г. Винокур, Русский язык, стр. 73—74 (далее ссылки на страницы этой книги даются в тексте в скобках).

ной речи и наличием ее состоянием в основных жанрах художественной литературы: здесь язык постоянно представлялся то слишком «высоким», то слишком «низким».

В характеристике эволюции русского литературного языка в эпоху классицизма у Г. О. Винокура легко заметить внутреннюю противоречивость. С одной стороны, он настойчиво подчеркивает, что литература классицизма двигалась и развивалась преимущественно и даже почти исключительно в двух стилях — высоком и низком (стр. 129). С другой стороны, не менее настойчиво подчеркивается, что «создание высокого и низкого слогов было, собственно, заслугой перед русской литературой соответствующего периода, а по отношению к самому русскому языку оказалось полезным скорее косвенно. Именно оно оставляло свободный путь для развития так называемого среднего слога, предназначавшегося преимущественно для литературы не художественной, а научной и публицистической, т. е. именно такого рода письменности, где особенно успешно мог продолжаться процесс скрещения книжной и обиходной речи в единый и цельный общеписьменный русский язык» (стр. 124—125). Таким образом, по мнению Г. О. Винокура, в XVIII в. до Карамзина общая генеральная линия развития русского литературного языка проходила за пределами языка художественной литературы. «Будущее русского литературного языка выросло именно в пределах среднего стиля, каковы бы ни были собственно литературные достоинства двух остальных (стилей). — В. В.) в применении к соответствующим литературным жанрам» (стр. 125).

Дело представляется так, что средний стиль литературного языка, получивший начало и фундамент в официально-деловой, научно-технической и отчасти публицистической письменности конца XVII — начала XVIII в., и далее развивается вне влияния и вне рамок художественной литературы. Великие русские писатели XVIII в., — Ломоносов, Сумароков, Фонвизин, Державин, Радищев и другие — будто бы обогащают и развивают русский литературный язык не тогда, когда они создают оды, трагедии, поэмы, комедии и другие художественные произведения¹, не тогда, когда их творчество более или менее вращается в пределах высоких и низких жанров, а тогда, когда они в своих научных, публицистических или критических статьях попадают на общую генеральную линию развития русского литературного языка и пишут средним слогом. Что касается поэзии, то и средний слог ее, по мнению Г. О. Винокура, не очень способствовал общему развитию русского литературного языка, так как «всякая вообще стихотворная речь отставала в общей эволюции русской письменной речи в сторону сближения с обиходной» (стр. 132) (ср. теорию и практику поэтических вольностей).

Таким образом, в эпоху классицизма, по представлению Г. О. Винокура, возникло полное разобщение между языком художественной литературы и языком нехудожественной прозы, ее средним стилем. Однако это не мешает Г. О. Винокуру в языковой доктрине русского классицизма и в грамматических трудах Ломоносова находить признание приоритета среднего стиля. «В языковой доктрине русского классицизма, как она отражена в известных рассуждениях Ломоносова и разнообразной практике писателей второй половины XVIII в., важнее всего отметить признание основного „славянорусского“ ядра в русской литературной речи. Речь идет о том, что язык церковных книг и язык „обыкновенный рос-

¹ Ср. интересную, но не вполне последовательную и несколько упрощенную попытку защитить противоположную точку зрения в канд. диссертации А. Т. Кунгуровой «Лексика комедий А. П. Сумарокова (Общелитературная книжная лексика)». (Автореферат—М., 1954.)

сийский", согласно этой точке зрения, имеют много общего, совпадающего, и что именно этот общий материал обоих типов речи есть движущее начало русского литературного языка» (стр. 124). Осложнение же этого «ядра» «славенскими» или чисто «российскими» материалами, обуславливающее различия высоких жанров, например, оды и трагедий, и низких, например, басни и комедии, по странному мнению Г. О. Винокура, имело лишь косвенное отношение «к самому русскому языку». Точно так же грамматика Ломоносова, по словам Г. О. Винокура, «...отражает нормы новой книжной речи, как она сложилась в традиции „среднего слога“, на почве слияния „славянского“ и „русского“ элементов в одно целое» (стр. 128). Между тем в грамматике Ломоносова, построенной в нормативно-стилистическом плане, постоянно отмечаются и варианты высокого, а также простого слога.

Односторонность и крайний схематизм изображения развития русского литературного языка в эпоху классицизма у Г. О. Винокура несомненны. Разобшение истории общего русского литературного языка и языка художественной литературы кажется тем более странным, что оно противоречит существенному пункту исторической концепции самого Г. О. Винокура. Ведь, по его словам, лишь в начале XIX в. «стало ясно, что общенациональный язык — это не непременно художественный язык». Поэтому только в послепушкинскую эпоху, как утверждает Г. О. Винокур, история общерусского национального языка и история языка русской художественной литературы резко разошлись.

Новая эпоха истории русского литературного языка, завершившаяся созданием общенациональной нормы, начинается деятельностью Карамзина (см. стр. 135). Основная задача этой эпохи заключалась в том, чтобы «...язык, сложившийся на почве среднего слога, сделать языком не только деловым и теоретическим, но также и художественным» (стр. 135—136) и выработать с помощью широкого синтеза книжной и народной речи общерусскую национальную языковую норму. Эту задачу и разрешила художественная литература. Она же способствовала образованию разговорно-литературного языка интеллигенции.

Процесс превращения среднего слога в язык не только деловой и теоретический, но также и художественный широко разворачивается в творчестве Карамзина. «Именно в этом, в своем существе, и состоит та „реформа слога“, которая была произведена Карамзиным» (стр. 136). «Новой литературе... надлежало, помимо прочего, помочь русскому языку в отборе жизненно необходимого и полезного в том потоке заимствованных и офранцузенных средств речи, которые проникали в него на рубеже XVIII и XIX столетий. Как раз с выполнением этой задачи и связана историческая заслуга русского „сентиментализма“ и его вождя Карамзина» (стр. 141—142). Таким образом, роль индивидуальности писателя, значение его работы над языком и слогом все же признаются и Г. О. Винокуром, но сначала они интерпретируются в плане развития общих стилей языка или расширения их функций. Однако и тут остается неясным, почему не принимается в расчет и даже вовсе не упоминается средний стиль прозы Сумарокова, Фонвизина, Новикова и других писателей второй половины XVIII в.

Г. О. Винокур представляет дело таким образом, что образцы карамзинского среднего стиля «...оказывали мощное воздействие на передовую часть дворянского общества, проникали в его частную переписку, а затем и в устное общение» (стр. 144). Позднее тот «небольшой круг лиц, которые могли считать вполне своим язык „Писем русского путешественника“...» (стр. 145), расширяется, этот тип языка как бы обобществляется, и «я языке, который постепенно начинал получать преобладание с началом XIX в., элементы, восходящие по своему происхождению к разным источникам, стали стилистически неразличимы и растворились в скрещен-

ном, но цельном единстве» (стр. 145—146). Следовательно, признается влияние языка писателя на общий процесс развития русского литературного языка в конце XVIII и в начале XIX в. Очевидно, это делается в тех случаях, когда индивидуальный стиль писателя как бы воплощает в себе и направляет вперед общие тенденции развития системы стилей литературного языка¹.

Легко заметить, что индивидуальному почину и «лингвистическому вкусу» классовой, социальной среды придается Г. О. Винокуром именно для этой эпохи очень большое, иногда решающее значение в развитии литературного языка. Тем самым недостаточно четко разграничиваются, а иногда даже прямо смешиваются субъективные усилия социальных групп использовать литературный язык в своих целях и направить его развитие по желательному для них пути и объективно-исторические закономерности развития самого литературного языка в связи с историей народа, с историей общества.

У Г. О. Винокура наблюдается явное смешение понятий языка, стиля и социального жаргона: по существу в число стилей литературного языка — на равных правах с другими стилями — включается литературно-художественный стиль узкого социального употребления с налетом светского салона (см. стр. 151). Отсюда вытекает такая формулировка, относящаяся к роли А. С. Пушкина в развитии русского литературного языка: «...для того, чтобы русский литературный язык стал подлинно национальным языком, надлежало еще разрушить ту преграду, которая возникла между языком образованного круга, как он воплощался в обиходе салона и литературы, и языком русской народной повседневности. Это было осуществлено в 20—30 гг. XIX в. писателями послепушкинского периода, во главе с Пушкиным, имя которого и стало для последующих поколений символом общерусской национальной языковой нормы» (стр. 153).

Таким образом, развитие русского литературного языка представляется Г. О. Винокуром в значительной степени замкнутым процессом, захватывающим, кроме деловой письменности и литературы, лишь «обиходный язык», «домашнюю бытовую речь русского культурного слоя». Проблема общенародного, национального разговорного языка в его развитии, в его связях и взаимодействиях с литературным языком остается за пределами истории литературного языка. Любопытно, что, по мнению Г. О. Винокура, в послепушкинскую эпоху, «после того, как уже возникла национальная норма, языковые интересы художественной литературы и русской письменности вообще разошлись, что соответственно отразилось и в истории русского языка» (стр. 159).

Пушкинская эпоха «...освободила язык предшествующего развития от обязанности преследовать эстетические цели и оставила ему только его общенациональные функции. Стало ясно, что общенациональный язык — это не непременно художественный язык, но что, с другой стороны, специфически художественные задачи должны решаться вовсе не одними только непременно средствами общенационального языка. Вот почему история русского языка в течение XIX—XX вв. — это в значительной мере есть раздельная история общерусского национального языка и языка русской художественной литературы» (стр. 159). И далее в историческом очерке Г. О. Винокура обособленно рассматриваются проблемы развития языка русской художественной прозы и поэзии XIX и XX вв. и вопросы развития общенационального русского языка. Их взаимовлияние и взаимодействие больше не интересуют автора. Схематизм такого разделения и противо-

¹ Ср. замечания о языке легкой поэзии начала XIX в., изобилующей славянизмами, «не втянутыми процессом скрещения в общий, средний фонд русской лексики» (стр. 146).

ставления очевиден. Самое понимание национального языка и путей его развития у Г. О. Винокура оказывается неясным и противоречивым (так же, впрочем, как и национальной литературы). В самом деле, что значит такое его заявление о пушкинской эпохе: «Стало ясно, что ... специфически художественные задачи должны решаться вовсе не одними только непременно средствами общенационального языка» (стр. 159)? Какими же иными средствами? Чужого языка? И что значит противопоставление общенациональной формы русского языка его индивидуальным разновидностям? (стр. 166)

И все же, несмотря на некоторые несообразности и противоречия, на теоретические ошибки и исторические срывы, «Русский язык» Г. О. Винокура интересен тем, что здесь делается попытка оценить значение словесных сокровищ художественной литературы в общем процессе развития литературного языка с точки зрения его исторически изменяющихся норм и стилей. Впрочем, как и в большинстве работ по истории русского литературного языка, в «Русском языке» Г. О. Винокура на первый план выдвигается только лексика литературных произведений.

7

Обращаясь к произведениям художественной литературы за материалом для истории литературного языка, необходимо иметь ясное, хотя бы и общее представление о составе, объеме и функциях литературы в соответствующую эпоху, о ее жанрах и о тех речевых средствах, которые в это время пользовались правами литературного гражданства. Ведь нормы языка художественных произведений далеко не всегда совпадают с нормами литературного языка. Язык художественных произведений может выходить за пределы собственно литературного языка как в сторону прошлого, так и в область современных диалектных ответвлений народной речи. Само собой разумеется, что эти отклонения от норм литературного языка во многом зависят от жанровой природы художественного произведения. Кроме того, в них часто сказывается степень речевой культуры и уровень художественного вкуса той социальной среды, к которой принадлежит автор и которую он стремится обслуживать своим творчеством. Естественно, что по отношению к древним периодам развития русской литературы и русского литературного языка до XVI—XVII вв. — при неясных контурах литературно-языковых норм и пределов их колебаний — индивидуальные своеобразие поэтического творчества и специфика словесно-художественных отклонений от общелитературной нормы или от норм разных типов письменного языка остаются в значительной мере неопределенными. Они чаще всего относятся к сфере словесных образов, развернутых метафор или композиционно-ритмического строения речи. Кроме того, для этих эпох литературного развития неизвестны и, во всяком случае, пока еще не открыты специфические особенности сочетания и объединения далеких разнотильных или разнотипных элементов книжно-славянской и народно-русской речи, характерные именно для словесно-художественных произведений.

Основная трудность исторического изучения языка художественных произведений, в аспекте общей истории литературного языка, состоит в том, что значение извлекаемого из них языкового материала может быть определено только сравнительно и соотносительно с показаниями других памятников того же времени, относящихся к иным сферам культуры и быта. Иными словами, такое изучение прежде всего должно быть сравнительно-историческим и сопоставительным. Кроме того, оценка речевых фактов, свойственных литературно-художественному произведению, невоз-

можно без учета его жанровой специфики, своеобразных качеств его композиционной структуры как словесно-художественного целого. Следовательно, историко-лингвистическое изучение художественных произведений должно сопровождаться также изучением их в плане исторической стилистики художественной речи и поэтики. Историк литературного языка не может не быть до некоторой степени и историком литературы; однако он не должен механически смешивать задачи литературоведческого и лингвистического изучения литературы и ее стилей, он не должен также — сознательно или машинально — переносить категории и законы развития языка на литературу, и наоборот. Принцип историзма, углубленный пониманием языковых явлений в их разнообразных связях и опосредствованиях, должен найти конкретное применение и в исследовании языка художественной литературы — этой сложной сферы культурно-общественного и вместе с тем эстетического использования языка народа¹.

Исторический подход к изучению языка художественной литературы убеждает в том, что хотя развитие русского литературного языка и его норм происходит в тесной связи с общим ходом развития литературы, однако интенсивность влияния языка литературы и широта его распространения различны в разные периоды истории культуры народа. Кроме того, жанровая дифференциация литературных произведений также исторически изменяется и развивается. Система жанров литературы в период ее национального развития резко отличается, например, от системы жанров древнерусской литературы XV—XVI вв. Характер индивидуализации стиля художественного произведения тоже меняется в связи с общим социальным развитием культуры личности, «образа автора».

Само собой разумеется, что индивидуальные своеобразия художественного стиля («языка писателя») могут найти отражение в истории литературного языка лишь в том случае, если в них находят концентрированное, яркое выражение общие тенденции развития литературного языка².

Обычно язык древнерусских памятников словесно-художественного творчества и изучается в этом плане. Поэтические своеобразия их ритма, семантические принципы построения образов, особенности композиционно-синтаксической структуры больших частей целого (за границами форм простого и сложного предложений), приемы эвфонии и тому подобные художественные средства относятся уже к области словесного искусства, т. е. к исторической стилистике художественной литературы. В сфере сти-

¹ Поэтому историку литературного языка ничего не может дать такая, например, абстрактно-вышелушенная характеристика языка художественной литературы: «Язык художественной литературы (поэтический язык) является, при сохранении всех его общих свойств, средством создания образа. Отсюда его основные особенности: он индивидуализирован, т. е. сохраняет черты живой речи, он обобщен, т. е. не просто воспроизводит особенности ее, а выделяет в ней типичное для данной социальной среды, для данного психологического состояния; он синтетичен, т. е. отражает все стороны языковой культуры (различия социальной, психологической, местной, профессиональной и пр. речи); наконец, имеет отчетливую эстетическую окраску, поскольку мотивирован определенным характером (к которому читатель относится положительно или отрицательно) или авторской речью, опять-таки имеющей оценочную окраску. Эти особенности определяют и своеобразие словарного состава и синтаксического строя поэтического языка» (Л. И. Тимощев, О систематизации основных понятий теории литературы, «Лит-ра в школе», 1955, № 2, стр. 65—66).

² Ср. попытку в этом аспекте исторически осмыслить употребление союзных сложноподчиненных предложений в произведениях И. А. Крылова в канд. диссертации Н. И. Скворцовой «Союзные сложноподчиненные предложения в произведениях И. А. Крылова» (см. автореферат — Томск, 1953) или изучить структурные формы «придаточных определительных» в языке «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя — сравнительно с синтаксическими видами этих конструкций в языке пушкинской прозы у Т. Н. Мревлишвили («Придаточные определительные в художественной речи Н. В. Гоголя», в кн.: «Труды Тбил. гос. ун-та им. Сталина», т. 47, 1952) и др.

листтики литературно-художественной речи выступают свои специфические композиционные и стилистические категории, а также исторически изменяющиеся жанровые критерии разграничения словесно-художественных систем. Отчетливая стилистическая очерченность разных жанров литературы и прикрепленность их к строго определенным формам словесного выражения, к «стилям языка» характерны не для всех периодов развития литературы того или иного народа. Так, например, дело обстоит в русской литературе XVIII в. с характерным для нее распределением жанров по степеням трех стилей (высокого, среднего и низкого)¹. Однако и здесь историка русского литературного языка будут интересовать не своеобразие и особенности, характерные для того или иного отдельного жанра или для того или иного индивидуального стиля писателя, упражнявшегося в этом жанре, а общие структурно-грамматические, лексико-фразеологические (а также и фонетические, если они имеются) качества каждого из трех основных стилей литературного языка в их развитии, в их взаимодействиях и в их отношениях к постепенно складывающимся национально-литературным языковым нормам. Индивидуальные черты языка отдельных писателей должны привлекать внимание историка литературного языка лишь в той мере, в какой они углубляют понимание общего направления и общих закономерностей развития литературного языка в тех или иных его сторонах или структурных элементах, особенно в сфере слово- и фразеобразования, развития и упорядочения синтаксических конструкций, а также в области сочетания, столкновения и объединения разных стилевых элементов речи². В языке писателя так или иначе отражается язык эпохи. Поэтому изучение языка художественной литературы открывает широкие возможности понимания общих закономерностей развития литературного языка соответствующего периода, и даже в некоторых произведениях — еще больше: языка общенародного. Однако необходимо помнить, что художественное произведение дает эстетически преобразованное отражение «речевой жизни» народа в соответствии с идейным замыслом писателя и методом его творчества. Изучение языка писателя содействует углубленному пониманию его образов, его идейных тенденций, индивидуальных своеобразий его словесно-художественного мастерства. В этом аспекте язык писателя обращен к его индивидуальному стилю.

Язык всякого литературно-художественного произведения рассчитан на восприятие, понимание и оценку его в аспекте общенародного, общенационального языка. Далеко не всякое словесно-художественное произведение движется в рамках установившихся или устанавливающихся норм литературного языка со свойственными ему стилями речи. И все же в целом русская литература XVIII—XIX вв. сыграла огромную роль в формировании русского национального литературного языка.

Исторически развивающиеся нормы общенационального разговорного языка, все шире проникая в письменность, закрепляются в художественной литературе и подвергаются здесь глубокой и сложной литературной обработке со стороны отдельных «мастеров слова». Русская художественная литература в XVIII в. и в начале XIX в. явилась не только творческой лабораторией, в которой определялись, выковывались и шлифовались нормы национального русского литературного языка, но и высшей школой обучения обработанной мастерами литературной речи, выразительной и правильной. Завоевание литературой демократических масс читателей обозначало все более и более широкую причастность разных слоев

¹ См. Т. А. Шаповалова, «Российская грамматика» и отражение ее норм в художественных произведениях М. В. Ломоносова. Автореф. канд. дисс., Л., 1953.

² Ср., например, В. Н. Айдарова, Лексико-фразеологический состав одического слога Г. Р. Державина. Автореф. канд. дисс., Тбилиси, 1953

общества к работе над осознанием и развитием живых тенденций литературного национально-языкового творчества.

Поэтому было бы глубокой исторической ошибкой отрывать историю русского литературного языка XIX и XX в. от истории языка русской художественной литературы за это время, как предлагал Г. О. Винокур. Совершенно справедливо заметил Б. В. Томашевский, что именно в этот период словесная культура — художественная словесность — играет особую роль в развитии национального русского литературного языка¹. Обогащение фразеологических средств языка, распространение и развитие политической, научной, технической терминологии, усовершенствование разных стилей речи во многом бывает результатом усилий отдельных писателей.

8

Значение языкового материала, из которого состоит индивидуальное литературно-художественное произведение, может быть уяснено и осмыслено в аспекте истории литературного языка лишь в том случае, если этот материал будет всесторонне освещен и исследован с точки зрения активных, живых процессов и закономерностей развития грамматики, лексики, фразеологии и даже стилистической системы литературного языка в целом. Важно, например, знать не только то, какие лексические слои или группы слов (общенародные, диалектные или жаргонные) использованы писателем, но и то, какие словарные пласты оставлены в стороне, какие были возможности выбора и что в конце концов отобрано и почему, какие новообразования созданы автором, чем мотивирована их необходимость и какова была их судьба в последующей истории литературного языка или в истории словесного искусства. Если же какой-нибудь великий художник слова своим творчеством определил главные линии взаимодействия литературного и народного языка (как, например, Ломоносов или Пушкин) или оказал сильное влияние на развитие отдельного стиля литературной речи (например, публицистического, как Салтыков-Щедрин), то и в этом случае в историю литературного языка не может войти ни полная характеристика индивидуального стиля этого мастера в его развитии и в его жанровых или иных вариациях, ни даже обобщенное изображение основных принципов его словесно-художественного мастерства. История литературного языка должна отобрать и обобщить лишь то из языка писателя, что вошло в систему общенационального литературного языка или превратилось в общую тенденцию его развития (хотя бы в рамках какого-нибудь одного из стилей литературной речи.) Например, применяемые Пушкиным способы объединения в композиции одного и того же художественного произведения таких речевых элементов, которые прежней литературно-языковой традицией относились к разным стилям, имеют огромное значение для всей последующей истории русского литературного языка. Вот иллюстрация из пушкинской «Осени»:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод.
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн — таков мой организм.
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

¹ Б. В. Томашевский, Язык и литература, сб. «Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию», М., 1951, стр. 193.

В этих стихотворных строках сочетаются такие слова и выражения, которые в допушкинское время противопоставлялись друг другу как элементы высокого, среднего и простого стилей, как признаки прозаической и поэтической систем изложения. Таким образом, здесь как бы наглядно обнаруживается процесс созидания новой стилистики общенациональной русской литературной речи на основе устранения перегородок между разобщенными элементами прежних трех ломоносовских стилей.

Однако от истории русского литературного языка в собственном смысле далеки, например, проблемы, связанные с пушкинскими приемами стилизации так называемого «восточного» или «восточно-библейского» слога¹. Таков, между прочим, прием присоединительного или усилительно-эмоционального нанизывания синтагм с помощью союза и в «Подражаниях корану», в «Пророке», в «Анчаре».

Непосредственно очевидно, что вставленные в общее повествование о развитии русского литературного языка очерки стилей отдельных выдающихся писателей относятся в большей своей части скорее к истории русского литературного искусства, чем к истории русского литературного языка. Таковы, например, главы «Язык Лермонтова», а также значительная часть разделов главы «Язык Гоголя и его значение в истории русской литературной речи XIX в.» в моих «Очерках по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» (М., 1938). Совершенно открыто смешивает процессы развития русского литературного языка с вопросами словесно-художественного мастерства писателей А. И. Ефимов в своей «Истории русского литературного языка». Так, например, описание приемов, используемых Гоголем для формирования образов действующих лиц в «Мертвых душах»², относится, несомненно, к истории русской литературы, а не к истории русского литературного языка.

Точно так же очерк о Л. Толстом не содержит никаких выводов о том, что нового внесло творчество Л. Толстого в развитие русского литературного языка и в совершенствование его стилистической системы. Здесь говорится о «вопросах творческого мастерства и стилистического искусства в оценке Толстого», об «изучении писателем общенародного языка», о «работе Толстого над языком романа „Война и мир“», а общий вывод — торжественно-декларативный — обращен совсем не к истории языка, а к вечности: «...Значение Л. Н. Толстого в истории русского литературного языка определяется тем огромным вкладом, который он сделал в национальную культуру образного слова, создав в высшей степени художественные и поистине бессмертные произведения, отразившие во всей полноте и красоте мощь, богатство и многогранность русского языка»³.

Таким образом, задача изучения индивидуального словесного искусства писателя и принципы исторического осмысления продуктов его творчества в плане истории литературного языка различны по своему содержанию, по своей направленности, по характеру изучаемых в том и другом случае категорий, по критериям отбора и оценки. К сожалению, ясное осознание принципиальных различий между этими двумя историческими аспектами изучения «языка писателя» отсутствует в большей части статей, монографических исследований и кандидатских диссертаций на соответствующие темы. Например, в диссертации «Лексика и фразеология поэм И. С. Никитина» С. А. Кудряшов ставит перед собой задачу «...показать на конкретном материале словарного состава поэм Никитина, как использовался им общенациональный язык, его стили, народные говоры в целях воспроизведения действительности своего времени и выражения обществен-

¹ См. мою книгу «Язык Пушкина», М. — Л., 1935, стр. 121.

² См. А. И. Ефимов, указ. соч., стр. 315—316.

³ Там же, стр. 395.

ных и эстетических взглядов демократической интеллигенции середины прошлого столетия¹). Ясно, что интересы автора этой работы лежат в области истории русского литературного искусства. Сюда и относится большая часть наблюдений и выводов С. А. Кудряшова. Во всей работе, в основных выводах автора ярко проявляется отождествление литературного языка с языком художественной литературы.

В диссертации О. А. Шестаковой «Работа А. М. Горького над языком и стилем повести „Фома Гордеев“» из наблюдений, относящихся к горьковским исправлениям текста повести «Фома Гордеев» и, следовательно, связанных с изучением словесно-художественного мастерства М. Горького, делается неожиданный вывод: «Разрешая одну из частных и узких проблем в сложном вопросе о месте А. М. Горького в истории русского литературного языка, эта работа позволяет частично вскрыть ведущие языковые тенденции замечательного писателя и охарактеризовать его творческую деятельность стилиста, как деятельность патриота, борьба которого за общедоступность, чистоту, точность языка литературных произведений является борьбой за четкую идеологию и культуру богатейшего в мире русского языка»² (разрядка моя. — В. В.). Между тем сам А. М. Горький очень ясно и точно разграничивал вопросы стилистики художественной речи и вопросы соблюдения общенациональной языковой нормы или ориентации на нее в языке литературных произведений. В 1911 г. Горький писал К. А. Треневу о словесном искусстве писателя: «Вам необходимо заняться расширением лексикона. Позвольте посоветовать следующее: проштудируйте богатейших лексикаторов наших — Лескова, Печерского, Левитова купно с такими изящными формовщиками слова и знатоками пластики, каковы Тургенев, Чехов, Короленко»³.

С. М. Чевкину, автору книги «Фабриканты нации. История уездной глуши» (Пг., [1915]), Горький напоминал о стилистических нормах современного русского литературного языка: «Язык у Вас невозможен... Поражает обилие иностранных слов, соединяемых Вами удивительно смешно и провинциально, например: „шедевр классического аристократизма“, „психологический микроскоп“, „пунктуальность в исполнении формальностей этикета“ и т. д. Но вместо с этим Вы пишете: „хвостик тайной гордости“, „подвораживавшего“, „набалтывали“. Это очень плохо и, если Вы хотите работать, от этого Вам необходимо вылечить себя. Это не русский язык»⁴. О погрешностях против литературно-языковой нормы Горький писал также В. Д. Ряховскому (17 июля 1925 г.): «Язык — неровен, неточен, недостаточно выработан. Фраза — рваная, местами — неясная. Что значит, например: „тупое излучение глаз“? Излучение не может быть тупым. „Солнце, низкое, как посуда перед праздником“ — непонятно. „Удары вязнут“ — плохо... „Возы три раза застревали. Тащили на руках“ — нет, воз на руках не потащили. Затем Вы слишком часто берете местные речения, понятные в Рязани, но чужие Пскову. Например: „лупает глазами“. „Лупать“ — это от вылупить глаза? И смотрите, как запутана фраза...: „Бродили вокруг поведившей за ними стальной взгляд окон церкви“. Так — нельзя писать, это не по-русски»⁵.

¹ С. А. Кудряшов, Лексика и фразеология поэм И. С. Никитина. Автореф. канд. дисс., М., 1954, стр. 3.

² О. А. Шестакова, Работа А. М. Горького над языком и стилем повести «Фома Гордеев». Автореф. канд. дисс., М., 1953, стр. 15.

³ М. Горький, Собр. соч., т. 29, М., 1955, стр. 212.

⁴ Там же, стр. 318.

⁵ Там же, стр. 434.

Немотивированные отступления от литературно-языковой нормы в угоду мнимой «форсисности», «щегольства» стиля сравниваются Горьким с «рощерком военного писаря».

О «Цементе» М. Горький писал Ф. В. Гладкову (23 августа 1925 г.): «...разрешите указать некоторые недостатки книги. К ним, в первую голову, я ставлю язык, слишком форсистый, недостаточно скромный и серьезный. Местами Вы пишете с красотью рощерков военного писаря. И почти везде — неэкономно, а порою и неясно. Примеры: „грузной, дубовой мебелью разных стилей“. Это — описка. Большинство стилей последнего времени не выносят ни грузности, ни дуба... „Даша в б р о в я х твердо подошла к столу“, — нехорошо. Однорукого человека вы называете безруким. „Поля сорвалась на смех“ — и не ясно и двоемысленно. Такими штучками у Вас испещрена вся книга. Они особенно неприятно режут глаз и слух читателя, когда Вы говорите их от себя, в описаниях»¹. В том же духе высказывается М. Горький в письме к Н. Ф. Погодину (26 декабря 1926 г.): «Вы, дорогой мой товарищ, пишете мне о своих рассказах: „Газетность, конечно, большая“. Нет, не только в этом недостаток Ваших очерков, а в том еще, что Вы хотите щегольнуть ловким словечком перед читателем, как, бывало, военные писаря царского времени щеголяли перед горничными. Возьмем начальные строки „Кумачевого утра“: „Рань с т о и т розовая“. Вы хотели сказать красиво, а вышло неверно: время — не стоит ни единой секунды. Нельзя сказать: рассвет стоял, хотя можно „погода стояла“. Вот сообразите, почему одно — нельзя, другое — можно. Дальше: „А сани скрипят в утро морозное, раннее“. А попозже, в морозное утро — не скрипят? Морозным вечером — не скрипят? Лишняя фраза, и ничего хорошего в ней нет. Сани у Вас „пошли“. Тоже нехорошо и неверно»².

Таким образом, несмотря на то, что и в практике выдающихся писателей, и в литературоведческой науке и даже в широких кругах языковедов распространено убеждение в необходимости различать историю литературного языка и историю художественно-литературного искусства, в нашей отечественной науке о языке есть тенденция к неоправданному расширению границ истории русского литературного языка новейшего периода и к механическому включению в нее картин из истории индивидуально-художественного словесного искусства. Это нередко ведет к подмене изучения общих процессов литературно-языкового развития отдельными характеристиками художественных стилей выдающихся деятелей русской литературы, писателей-классиков.

9

Языковой материал из литературно-художественных произведений может и должен входить в историю литературного языка лишь под строго определенным историко-лингвистическим углом зрения и в рамках тех категорий — грамматических, лексических, фразеологических, семантических и стилистических, которые лежат в основе анализа всех других языковых фактов, извлекаемых из разных других областей и видов литературно-речевой деятельности. Изучение «языка писателя» в плане истории словесного искусства, изучение стиля литературных произведений связано с анализом композиционной структуры художественного целого, с анализом приемов и принципов сочетания и объединения элементов разных стилей речи в этом сложном целом, с исследованием законов

¹ Там же, стр. 439.

² Там же, стр. 489.

построения образов персонажей, форм их речевой характеристики. Все эти проблемы выходят за границы, за круг задач истории литературного языка. Вот несколько иллюстраций того, как многогранны и сложны взаимоотношения и взаимодействия между литературным языком и художественной литературой.

1) В. Г. Белинский ввел в русский научно-теоретический словарь слова *замкнутый*, *замкнутость* в отвлеченном значении. В статье «Русская литература в 1840 году» он так характеризовал новшества своего публицистического лексикона: «... „Отечественные записки“ употребляют еще следующие, до них никем не употреблявшиеся (в том значении, в каком они принимают их) и неслыханные слова: *непосредственный*, *непосредственность*, *имманентный*, *особный*, *обособление*, *замкнутый* в самом себе, *замкнутость*, *созерцание*, *момент*, *определение*, *отрицание*, *абстрактный*, *абстрактность*, *рефлексия*, *конкретный*, *конкретность* и пр. В Германии, например, эти слова употребляются даже в разговорах между образованными людьми, и новое слово, выражающее новую мысль, почитается приобретением, успехом, шагом вперед»¹. Слова — *замкнутый*, *замкнутость* в философском и публицистическом употреблении 30-х годов укрепились в соответствии с немецкими *verschlossen*, *Verschlossenheit* (ср. чешск. *zamknutý*, польск. *zamknięty*).

Ср. у Гоголя в «Мертвых душах» (т. 2, гл. III) насмешливую характеристику философской терминологии 20—40-х годов: «Что ни разворачивал Чичиков книгу, на всякой странице: *проявление*, *развитие*, *абстракт*, *замкнутость* и *сомкнутость*, и чорт знает, чего там не было!». В языке художественной литературы эти слова получают новые оттенки значений и вступают в новые фразеологические контексты. Например, у А. Ф. Писемского в романе «В подворотне»: «Видно было, что тут жил человек не замкнутый, с следами некоторого образования». У Д. В. Григоровича в рассказе «Столичный воздух»: «Холодна, замкнута, сосредоточенна, но очаровательна».

И. С. Тургенев писал о Ф. И. Тютчеве: «Талант его не состоит из бессвязно разбросанных частей: он замкнут и владеет собою»². В «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского: «Европейский дух... не так многообразен и более замкнуто-своеобразен, чем наш»³. В этих случаях художественная литература лишь отражает интеллигентское словоупотребление. Но в художественной литературе слова *замкнутый*, *замкнутость* в применении к человеку, к его характеру получили образное конкретно-метафорическое раскрытие и осмысление. У Тургенева в «Дневнике лишнего человека» (1849) читаем: «...я вообще не глуп; мне даже иногда в голову приходят мысли довольно забавные, не совсем обыкновенные, но так как я человек лишний и с замочком *снаружи*, то мне и жутко высказать свою мысль, тем более что я наперед знаю, что я ее прескверно выскажу. Мне даже иногда странным кажется, как это люди говорят, и так просто, свободно... Экая прить, подумаешь. То-есть, признаться сказать, и у меня, *несмотря на мой замочек*, частенько чесался язык: но действительно произносил слова я только в молодости, а в более зрелые лета почти всякий раз мне удавалось переломить себя; скажу, бывало, вполголоса: „а вот мы лучше немножко помолчим“, и успокоюсь. На молчанье-то мы все гораздо...»

2) Слово *жизнь* в современном русском литературном языке относится к лексике разговорного стиля. Оно имеет яркую экспрессивную окраску

¹ В. Г. Белинский, Полное собр. соч., т. IV, М., 1954, стр. 438.

² И. С. Тургенев, Собр. соч., т. 10, М., 1949, стр. 445.

³ Пример взят из «Словаря русского языка, сост. Вторым отд. Акад. наук», т. II, СПб., 1907, стр. 1457—1458.

прозрения, пренебрежения, выражая значение: «франтоватый, но лишенный глубокого внутреннего содержания шалопаи, эгоистический и неспособный к серьезному делу фат». Это слово пушено в широкое литературное обращение И. И. Панаевым, который в середине 50-х годов XIX в. напечатал целую серию фельетонов о хлыщах: «Великосветский хлыщ», «Провинциальный хлыщ», «Хлыщ высшей школы». Сам же Панаев заимствовал это слово из кружкового жаргона писательской среды 40-х годов, куда оно попало из живой народно-областной речи.

В заключение очерка «Великосветский хлыщ» дается объяснение значения слова *хлыщ* в такой сцене:

«Спрашивается, как же назвать такого молодца? — спросил глубоко-мысленно Пруденский...

В числе присутствующих тут в эту минуту находился господин, чрезвычайно веселый, юморист и славный рассказчик.

— Я знаю, как, — возразил он. — Это *хлыщ*! Таких господ надобно непременно звать *хлыщами*.

— Что такое? воскликнул Алексей Афанасьич, расхохотавшись, — Как?

— Как? Как? повтори-ка еще.

— *Хлыщ*!

— Да что же такое это значит? Какое это слово? Откуда оно? Я в первый раз его слышу.

— Ну, об этимологии его вы меня, пожалуйста, не спрашивайте. Я не знаю. Это сорвалось у меня с языка; но, мне кажется, что оно совершенно характеризует такого рода господ, как, например, ваш барон.

Нам всем очень понравилось это слово; мы приняли его без возражений и пустили в ход. Теперь оно, по нашей милости, начинает распространяться¹.

И действительно, слово *хлыщ*, неизвестное в русской художественной литературе 30—40-х годов, после повестей и очерков И. И. Панаева стало употребляться в разных стилях русского литературного языка. Еще раньше это слово укрепилось в кружке «Современника». Например, И. С. Тургенев употребляет его в письме к Е. М. Феофтистову (27 декабря 1852 г.): «Бокар действительно хлыщ первой величины — он бывал в доме моей матери в Москве — и потом в деревне, когда оборовывал казну на Тульском шоссе». В письме к Н. А. Некрасову (ноябрь — декабрь 1858 г.): «Мы увидимся вероятно у хлыща Бурдина»².

У Н. Г. Помяловского в романе «Брат и сестра»: «Отец хвастает, что из его сына не выйдет хлыща, полотера или человека, помешанного на чинах, кутиль»³. А. С. Дружинин писал в «Заметках петербургского туриста»: «Приятель мой... неблагозвучного имени *хлыща* не заслуживал, ...не имея в себе нахальства, дерзости, сухости *хлыща*... слабость его состояла

¹ И. И. Панаев, Собр. соч., т. IV, М., 1912, стр. 121—122. Характерны названия глав этого очерка: «О том, каким образом великосветские хлыщи пускают пыль в глаза перед людьми простыми, и как простые люди робеют и делаются неловкими перед великосветскими хлыщами» (гл. II); «Биографический очерк барона Шелкалова, из которого наблюдательный читатель может догадаться, что такое подразумевается под словом „хлыщ“» (гл. III); «Глава V, из которой проникательный читатель усмотрит многое: во-первых, что хлыщи бывают различных родов; во-вторых, что великосветские хлыщи в свою очередь робеют и иногда делаются неловкими, и, в-третьих, что они разоблачаются и обнаруживают себя вдруг, совершенно неожиданно даже для самих себя, причем также вполне объясняется читателю значение не всеми употребляемого, но приятного для слуха слова „хлыщ“».

² «Тургенев и круг „Современника“. Неизданные материалы. 1847—1861», М.—Л. 1930, стр. 155.

³ Там же, стр. 123.

⁴ Н. Г. Помяловский, Полное собр. соч., т. II, СПб., 1912, стр. 242.

в том, что он мог назваться фанатиком, ... слепым почитателем, отчаянным поклонником моды»¹.

Слово *хлыщ* не было отмечено ни одним из словарей русского литературного языка до «Толкового словаря» В. И. Даля. Однако в «Опыте областного великорусского словаря» приведена целая группа слов той же основы — с подходящим сюда кругом значений: «Хлыстать, гл. ср. Шататься по дворам, ходить из дома в дом без дела. Нижегород. Новгород. Тихв. Хлыстка, и, с. ж. 1) Плетка, Псков. Опоч. 2) Бранное слово: непотребная женщина или девка, волочага. Псков. Опоч. Хлыстун, а, с. м. Шатающийся по дворам, ходящий из дома в дом без дела. Нижегород. Новгород. Тихв. Хлыстунья, и, с. ж. Шатающаяся по дворам, недомоседка. Новгород. Тихв. Хлыст, а, с. м. 1) В торговле: целое дерево, но без сучьев. Тамб. Морш. 2) Скопец. Тамб. Морш»².

В Дополнении к «Опыту областного великорусского словаря»: «Хлыстать, гл. ср. 1) Силетничать. 2) Врать. 3) Ругать. Псков. Твер. Осташ. Хлыстка, и, с. ж. Силетница. Псковск. Твер. Осташ. Хлыстовка, и, с. ж. и Хлыстовница, и, с. ж. То же, что хлыстка. Псков. Твер. Осташ. Хлыстóвка, и, с. ж. Бродяга, шатающаяся по дворам. Владим. Хлыст, а, с. м. 1) Бродяга, шатающийся по дворам. Владим. 2) Взрослый парень. Шатакой вырос хлыст, а баклушничает. Новгород. Борович»³.

Судя по этим данным, слово *хлыст* в значении «враль, повеса, фат» свойственно преимущественно севернорусским народным говорам. Слово *хлыщ* связывается скорее с южновеликорусскими говорами. В «Толковом словаре» В. И. Даля наряду с *хлыст* как синоним указывается и *хлыщ*. Значение этих слов определяется так: «фат, фронт, шеголь, повеса, бахист»⁴. Так русский литературный язык в середине XIX в. обогатился новым словом при посредстве языка художественной литературы.

3) Потоки разговорной народной, а также областной и жаргонной лексики чаще всего направлялись в национальный русский язык XIX в. через широкую область стилей русской художественной литературы. Яркая экспрессивность многих диалектизмов или арготизмов, попадавших в разговорную речь горожан, вызвала к ним живой интерес со стороны писателей-реалистов.

К числу профессиональных и областных народных слов, вошедших в русский литературный язык в 30-40-х годах XIX в., принадлежит глагол *влопаться*. На нем и сейчас есть экспрессивный отпечаток вульгарной разговорности, но всяком случае фамильярной развязности. В современном языке это слово выражает два значения: 1) попасть впросак, попасться в чем-нибудь; сделав ошибку, промах, очутиться в неприятном положении. || В небрежной устной речи иногда употребляется как синоним глагола *вляпаться* в значения «ввалиться, попасть во что-нибудь» (жидкое, мокрое); 2) С грубо шутливой или иронической экспрессией — влюбиться, втюряться.

Основным значением этого слова до последней четверти XIX в. было «попасться, попасть впросак». Именно с этим значением глагол *влопаться*

¹ А. В. Дружинин, Собр. соч., т. VIII, СПб., 1867, стр. 149; см. также М. И. Михельсон, Русская мысль и речь, т. 2, стр. 463.

² «Опыт областного великорусского словаря, изданный Вторым отд-нием Акад. наук», СПб., 1852, стр. 248.

³ «Дополнение к «Опыту областного великорусского словаря. Издание второго отд-ния Акад. наук», СПб., 1858, стр. 291.

⁴ В. [И.] Даль, Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV, 2-е изд., СПб. — М., 1882 (фототип. изд. — М., 1935), стр. 568.

ся попадает в стили так называемой «натуральной школы» 30—40-х годов. И. А. Некрасов применяет его в рассказе «Без вести пропавший пиита» («Пантеон», ч. III, СПб., 1840) в речи дворового человека, передающего слова лавочника: «Все долгу просит. „В полицию, говорит, явку подам, надзирателю пожалуюсь... Этак честные люди не делают... Вишь, твой барин подъехал с лясами: поверь, да поверь земляку — вот я и влопался“»¹.

Очевидно, на слове *влопаться* тогда лежал яркий отпечаток вульгарного просторечия, быть может, даже с областной, провинциальной окраской. Слово *влопаться* зарегистрировано как областное в «Опыте областного великорусского словаря»: «Влопаться, *гл. об. сов.* Попасть в беду от неудачи. *Симб.*» (стр. 26). В качестве областного оно рассматривается и в «Толковом словаре» В. И. Даля: «Влопаться во что, *твр. смб.* попасть в беду, впросак, попасться в чем. Иногда говор. *влопать* кого, посадить, втянуть в беду»².

В «Дополнении к „Опыту областного великорусского словаря“»: «Влопать, *гл. д.* То же, что *вкряпать*. Псков. Твер. Осташ.» (стр. 23). Ср. «Вкряпать, *гл. д.* Ввести кого-нибудь в неприятную историю. Псков. Новоржев. Опоч. Порх. Псков.» (стр. 23).

По своей морфологической структуре слово *влопаться* однородно с *втрескаться*: отношение *влопаться* к *лопать* такое же, как *втрескаться* к *трескать* (ср. *лопаться* и *трескаться*). Из народно-областных говоров (повидимому, северо-западных) глагол *влопаться* попадает в жаргон воров и преступников. В этом своем качестве он также находит отражение в языке художественной литературы.

Так, в «Петербургских трущобах» В. В. Крестовского было использовано употребление этого глагола в «блатной музыке», в воровском аргот:

«...Молодой вор, повидимому из апраксинских сидельцев, тоненькой фистулой, молодцевато повествует о своих ночных похождениях: — Просто, братцы, страсть! Вечор было совсем-таки *влопался*! да спасибо, мазурик со стороны каплюжника (т. е. полицейского. — В. В.) дождевиком (т. е. булыжником. — В. В.) поздравил — тем только и отвертелся! А Гришутка — совсем облопался, поминай как звали!»

К этим словам сделано такое примечание автора: «Для народа, ходящего по музыке, т. е. принадлежащего к воровскому сословию, имеют важное значение слова: *влопаться*, *облопаться* и *сгореть*. *Влопаться* — значит попасться в воровство, но не опасно, если попавшийся тут же на месте освобождается, благодаря или своей увертливости, или своей силе, или снисхождению поймавшего, или же, наконец, отсутствию *поличного*, т. е. ворованной вещи, которая у вора крадущего никогда почти в руках не остается, а тут же мгновенно передается исподтишка *подручному*, т. е. помощнику. *Подручный* же немедленно удаляется с нею на безопасный пункт. *Облопаться* — это уже степень выше. Если мазурик облопался, то это значит, что он попался более опасным образом, взят полицией и отведен в часть или тюрьму и находится под следствием, однако же с надеждой на освобождение. Когда же говорится про «музыканта», что он *сгорел*, то это означает либо дальний путь его по Владимирке, либо, по меньшей мере, препровождение по этапу на место родины»³.

Таким образом, слово *влопаться* укрепляется в сфере народно-разговорной речи со значением «попасться в чем-нибудь, попасть впросак». Но яркая экспрессивность этого слова содействует сближению его с различными эмоционально-окрашенными сериями слов: то оно притягивается

¹ Некрасов, Собр. соч., т. III, М.—Л., 1930, стр. 22.

² В. [И.] Даль, Толковый словарь, т. I, 2-е изд., СПб.—М., 1880 (фототип. изд.—М., 1935), стр. 217.

³ В. В. Крестовский, Собр. соч., т. I, СПб., 1899, стр. 29.

к созвучному *вляпаться*, то по сходству вульгарной экспрессии — к *втюриться* (ср. *врезаться*, *втрескаться* в значении *влюбиться*). Ср. в комедии М. Попова «Притворный комедиант»:

...Сердчишко и свое хочу открыть вам смело.
Ведь я вас удивлю. Имея плоть и кровь,
Как вы, и все, я сам ведь вляпался в любовь¹.

Ср. в пьесе Н. Я. Соловьева «На пороге к делу»:

«[Буровин] Девиза она из себя... ничего... телосложения надежного... и с румянцем! [Тесов] Красоты неописанной, Степан Иванович, — ну, равнодушие чувств при этом жестокая! [Буровин] Хм... вляпался ты в нее!... [Тесов] Так я врезался, так врезался, — свет мне божий не мил!...»².

4) Процессы формирования отвлеченных значений у слов, которые вместе с тем служат обозначениями конкретно-бытовых предметов, недостаточно изучены. Они различны в разные периоды развития языка. Самые принципы аналогических соответствий, устанавливаемые общественным сознанием между разными сферами действительности, неоднородны. Особенно велика в течении и развитии этих процессов роль языка художественной литературы.

Слово *пружина* в современном русском языке выражает значение: 1) прямое, конкретное: согнутая спиралью упругая стальная полоса, используемая как источник механической силы, как приспособление для ослабления ударов, толчков и т. п.; 2) переносное, книжное: движущая сила в каком-нибудь деле, процессе; орудие, вспомогательное средство, причина. В современном русском языке это переносное значение является связанным, фразеологически замкнутым. Оно осуществляется чаще всего с определениями — *главная, тайная, скрытая*, либо в форме составного сказуемого — *быть главной, тайной, скрытой пружиной* чего-нибудь, либо в форме приложения, либо в виде развернутой метафоры — *обнаружить самые скрытые пружины* чего-нибудь, *нажать все пружины, пустить в ход все пружины* и т. п.

Основное реальное значение слова *пружина* легко выводится из этимологии этого слова: *пружина* представляет собою образование от основы *пруг-* (**пръг-*; ср. *упрѣгий*, *схпрѣгъ*; ср. *прѣжка*, *запрѣжка*, *запрягать*, *напрягаться* и т. п.) с помощью суффикса *-ин-а*. В древнерусском языке до XV—XVI в. слово *пружина* обозначало «силок», «сеть» (ср. старославянское и древнерусское *прѣжаль* — *пружаль* — «западня», «сеть»; др.-русск. *пружати* — «напрягать», «натягивать», «мучить»; *пружатися*, *пружитися* — «напрягаться», «делать усилия» и т. п.). Например: «...Избави душу мою от сѣти вражия, аки птицу от пружины, аки серну от тенета (Сбор. Салт. Молитв. покаян. 27)»³.

Из этого значения вырастает в XVII—XVIII в. более широкое и вместе с тем специальное значение: упругая металлическая полоса, прямая или гнутая, противодействующая давлению. Отвлеченное переносное значение «действующая сила, основная причина» образуется в слове *пружина* во второй половине XVIII в. на основе этого технического значения, но без влияния французского *ressort*. Показательны такие иллюстрации. В переводе «Опыта о человеке» Поца (перевод Евг. Болховитинова,

¹ М. Попов, Досуги, или собрание сочинений и переводов, ч. II, СПб., 1772, стр. 300.

² «Драматические сочинения А. Островского, Н. Соловьева», СПб., 1881, стр. 240—241.

³ См. И. И. Срезневский, Материалы для словаря древнерусского языка, т. II, СПб., 1902, стр. 1613—1614.

1793—1799 г.): «Самолюбие пружина всех наших действий»¹. У Пушкина:

Пружина чести — наш кумир,
И вот на чем вертится мир!
(«Евгений Онегин»)

Соответствующие французские образы можно найти у Монтескье в «De l'esprit des loix»: «En un mot l'honneur est dans la république, quoique la vertu politique en soit le ressort; la vertu politique est dans la monarchie, quoique l'honneur en soit le ressort». Ср. в переводе В. Крамаренкова [«О разуме законов...», т. I, СПб., 1775, стр. I—II (Предупреждение сочинителем)]: «Одним словом, честь находится в общенародной державе, хотя пружина оная есть политическая добродетель, так равно и политическая добродетель находится в самодержавном государстве, хотя пружину оного и честь составляет».

Тот же круг образов отмечается исследователями в статье Радищева «Беседа о том, что есть сын Отечества»: «Нет ни одного из смертных только отверженного от Природы, который бы не имел той вложенной в сердце каждого человека пружины, устремляющей его к люблению чести... Что бы такое представляла тогда Природа, кроме смеси нестройной (хаоса), ежели бы лишена была оной пружины? — Поистине она лишилась бы величайшего способа как к сохранению, так и совершенствованию себя... Рассматривающий деяния человеческие увидит, что се одна из главнейших пружин всех величайших в свете произведений!»².

В «Почте духов» И. А. Крылова встречается то же выражение: «Тебя, может быть, удивляет слово *честь*, против которой я вооружаюсь; но знай, что это не та честь, которую разумели древние, и я не знаю, почему сию пружину называют ныне честью. Древняя повелевала быть обходительну, а нынешняя подымает у всех своих машин вверх носы» («Почта духов», ч. II, письмо XLVI)³.

Слово *пружина* в этом переносном значении вошло в средний стиль русского литературного языка со второй половины XVIII в. и широко употреблялось в прозе и стихах. Так, у П. А. Вяземского в стихотворении «К С. Ф. Безобразовой»:

Нужнее воздуха красавице мужчины —
Желанье нравиться с ней вместе родилось;
Оно — вторая жизнь и нравственная ось,
На коей движутся все женские пружины.

У Н. В. Гоголя в «Мертвых душах» (т. 1, гл. II): «Хотя конечно они лица не так заметные, и то, что называют, второстепенные или даже третьестепенные, хотя главные ходы и пружины поэмы не на них утверждены и разве кое-где касаются и легко зацепляют их, — но автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем...» У Н. И. Греча в «Записках о моей жизни»: «...Эта самая необходимость и была отчасти пружиною великих и блистательных дел ее»⁴. «Павел вскоре заметил истинную пружину его действий»⁵.

У Н. С. Лескова в «Захудалом роде»: «Она верно сообразила, чьи пружины могли тут действовать».

¹ См. Е. Шмурло, Митрополит Евгений как ученый, СПб., 1888, стр. 196.

² «Беседующий гражданин», ч. III, СПб., 1789, декабрь, стр. 315—318.

³ Весь этот материал можно найти в статье Б. И. Коплана «Философические письма «Почты духов» (1789 г.) (сб. «А. Н. Радищев. Материалы и исследования», М.—Л., 1936, стр. 375—377).

⁴ Н. И. Греч, Записки о моей жизни, М.—Л., 1930, стр. 124.

⁵ Там же, стр. 149.

Конечно, на отдельных примерах трудно показать все многообразие форм и видов взаимодействий русского литературного языка и языка русской художественной литературы. Примеры из области лексики и фразеологии наиболее бросаются в глаза. Однако и в сфере развития экспрессивно-синтаксических конструкций в русском литературном языке XIX в. легко обнаружить огромное влияние языка художественной литературы. Иллюстрации из круга морфологических категорий (например, из истории обогащения функций категории числа имен существительных в художественной литературе и т. п.) также можно привести в большом количестве, обратившись к языку литературных произведений XVIII—XX вв. Но и из того, что сказано выше, ясно, как глубоко, разнообразны и актуальны задачи изучения языка литературно-художественных произведений в плане общих тенденций и закономерностей развития русского литературного языка и как важно направить работу по изучению индивидуально-художественного мастерства отдельных русских писателей в сторону установления исторических законов и тенденций развития русского литературного искусства.

Большая, важная проблема взаимоотношений и взаимодействий истории литературного языка и истории литературно-словесного искусства, нередко «снимаемая» буржуазным языкознанием то в пользу «словесного искусства», «эстетики слова» (Б. Кроче, неолингвисты), то в пользу истории литературного языка (Ф. Брюно, пражский структурализм) или механически рассекемая и «разрешаемая» посредством передачи области художественно-стилистического мастерства в полное распоряжение литературоведения¹, нуждается для всестороннего освещения в многообразных конкретно-исторических исследованиях.

¹ Л. Вейсгербер в статье «Неоромантизм в языкознании» [L. Weisgerber, «Neuromantik» in der Sprachwissenschaft («Germ.-rom. Monatsschrift», XVIII (1930), Heft 7/8] доказывал необходимость для лингвистики совсем отказаться от изучения индивидуальной речи. Исследование «языка писателя», индивидуального стиля выводится за пределы языкознания и отдается литературоведению: «погружаться в личный мир поэта» свойственно только историке литературы.