

_____ Библиотека
филолога _____

Р. А. БУДАГОВ

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ
ЯЗЫКИ
И
ЯЗЫКОВЫЕ
СТИЛИ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА»
МОСКВА 1967

Рубен Александрович Будагов

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЯЗЫКИ И ЯЗЫКОВЫЕ
СТИЛИ**

Редактор Л. Н. Токарев

Издательский редактор Т. С. Бровкина

Техн. редактор А. С. Кочетова

Корректор Г. Г. Коняхина

Сдано в набор 29/X-1966 г. Подп. к печати 8/VII
1967 г. Формат 84×108¹/₃₂. Объем 11,75 печ. л.
19,74 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 19,84. Изд. № Р-11.
А — 03196. Тираж 8000 экз. Цена 1 р. 39 к.

Тематический план издательства «Высшая школа»
(вузы и техникумы) на 1967 г. Позиция № 278

Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14

Издательство «Высшая школа»

Зак. 296

Отпечатано с матриц ордена Трудового Красного
Знамени Ленинградской типографии № 1 «Печ-
чатный двор» им. А. М. Горького в Туль-
ской типографии Главполиграфпрома Комитета
по печати при Совете Министров СССР, г. Тула,
проспект им. В. И. Ленина, 109,

ПРЕДИСЛОВИЕ

Теория литературных языков — область, до сих пор все еще мало изученная. Несмотря на множество разысканий, посвященных различным темам отдельных литературных языков, их общая теория и история еще ждут своих исследователей. Проблема литературных языков, поставленная в работах советских и чешских филологов в двадцатые — тридцатые годы, затем оказалась в стороне, была оттеснена на задний план другими методологическими проблемами и другими материалами.

Литературные языки — сфера, сопредельная с историей культуры. Поэтому ученые часто затрудняются в разграничении объектов исследования. Возникает вопрос: что относится к теории и истории литературных языков и что уже выходит за их пределы и определяется другими факторами культурного развития народов. Этим обуславливается сложность самой специфики литературных языков и общественная важность ее изучения.

Публикуемая книга — результат многолетних занятий автора литературными языками. К ним он подходит с разных сторон, стремясь полнее осмыслить возникающие вопросы. Отсюда и некоторые неизбежные повторения. Дело в том, что многие центральные проблемы литературных языков — и прежде всего их норма и их стили — возникали в те или иные эпохи неоднократно, но всякий раз трактовались по-новому. Поэтому в отдельных главах приходилось возвращаться к этим проблемам и освещать их в различных ракурсах.

Хотя работа посвящена общей теории и истории литературных языков, однако она опирается лишь на тот материал, который доступен автору. Этим обуславливаются иллюстрации из истории всех литературных языков, относящихся к романской группе, а также эпизоды из истории русской литературной нормы. Автор глубоко убежден, что теорию естественных литературных языков можно строить только на основе анализа конкретных фактов. Не следует никогда забывать девиза великого Павлова: факты — воздух ученого! К сожалению, в некоторых направлениях современной лингвистики эта аксиома предается забвению.

Энгельс в свое время подчеркивал, что схематику мира нужно выводить не из головы, а только при помощи головы из действительного мира. Этот «действительный мир языковых состояний» в различных странах и в различные эпохи автор стремился осмыслить и, по возможности, обобщить.

Книга построена так: в первой главе рассматриваются общие вопросы теории литературных языков и методы их изучения. В последующих главах эти вопросы конкретизируются и уточняются. Вместе с тем в этих же главах возникают и новые проблемы, не предусмотренные в главе первой.

В данной работе многого нет. И это понятно: ее тема весьма обширна. Но автор хотел обратить внимание прежде всего на те проблемы, попытка очертить которые сделана в предлагаемой монографии.

Москва. Январь 1966 г.

ГЛАВА I

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЯЗЫКИ

1. ПОНЯТИЕ О ЛИТЕРАТУРНОМ ЯЗЫКЕ

Л и т е р а т у р н ы й язык — это обработанная форма общенародного языка, обладающая в большей или меньшей степени письменно закрепленными нормами. В этом определении необходимо подчеркнуть: 1) историческую изменчивость самого понятия «обработанной формы» (в разные эпохи и у разных народов); 2) известную относительность представления о «закрепленности» норм литературного языка (при всей важности нормы — она подвижна во времени).

Трудно представить себе развитую и богатую культуру народа без развитого и богатого литературного языка. В нем она как бы «фиксируется». С его помощью выражается. В этом смысле проблема литературного языка имеет огромное общенародное значение. И тем не менее интерес к литературным языкам возник в лингвистике сравнительно недавно. Каковы же причины столь парадоксального положения?

Дело в том, что ученые XIX и начала XX столетий обычно рассматривали литературный язык как нечто искусственное, «сделанное», как явление, будто бы противоречащее естественному ходу развития языка. В семидесятых и восьмидесятых годах прошлого века эту точку зрения на литературный язык особенно поддерживали младограмматики. Задача лингвистики, рассуждали они, заключается в том, чтобы изучать живые народные языки и их диалекты; литературный же язык создается самими людьми и поэтому представляется образованием искусственным. Эта ошибочная концепция литературного языка не только продолжала господствовать и позже, но, как увидим, она разделяется многими учеными и в наши дни.

Иронически оценивал проблему литературного языка Бодуэн де Куртенэ¹. Не представлялась она существенной и Соссюру, который выводил ее за пределы «внутренней лингвистики». Он прямо призывал «отличать естественное, органическое развитие языка от таких его искусственных форм, как литературный язык»². Швейцарский лингвист решительно сводил на нет роль сознательного фактора в языке. Литературный же язык казался ему результатом действия именно такого фактора.

Представление о литературном языке, как об искусственном, «оранжерейном» образовании, глубоко проникло даже в сознание тех лингвистов, которые сами изучали литературные языки. «Народные наречия и говоры... — писал, например, Пешковский, — составляют главный объект исследования лингвиста..., подобно тому, как ботаник всегда предпочитает изучение луга изучению оранжереи»³. Споры нет, исследование народных языков и говоров было и остается одной из важнейших задач лингвистики. И тем не менее само сравнение Пешковского невозможно признать правильным.

На литературных языках говорят в мире сотни миллионов людей, тогда как услугами оранжерей — если уж сохранить сравнение Пешковского — пользуются лишь в определенных случаях. Еще важнее другое. Оранжерейный плод всегда находится в искусственных условиях: литературный язык, напротив того, как правило, тесно связан с общенародным языком и питается на общей с ним почве.

Периоды (сколь бы длительными они ни были), когда литературный язык оказывается чужим для народа, всегда справедливо рассматриваются как «особые случаи», а поэтому и признаются нехарактерными для обычных взаимоотношений между общенародным и литературным языками. Нельзя забывать, наконец, и того, что формирование литературного языка чаще всего является результатом закономерного развития самого общенародного языка. Поэтому, если и признать известный элемент искусственности в литературном языке

¹ И. А. Бодуэн де Куртенэ. Избранные труды по общему языкознанию. Т. 1. М., 1963, стр. 51.

² Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. М., 1933, стр. 44.

³ А. М. Пешковский. Сборник статей. Л., 1925, стр. 111.

(о чем дальше), то сама эта искусственность обуславливается ходом естественного развития общенародного языка: на определенном «высоком» этапе бытования он как бы способствует формированию литературной нормы. Возникнув на общенародной основе, литературный язык впоследствии сам выступает в функции катализатора дальнейшего движения общенародного языка, обогащает его стили, совершенствует его выразительные возможности.

Теоретическая недооценка литературных языков не могла не сказаться и на практике. Литературные языки в целом изучены гораздо меньше по сравнению с общенародными языками и их диалектами. Это признают многие филологи. Приведем несколько свидетельств.

Еще в 1914 году А. Н. Боголюбов в статье «Об изучении литературных языков» жаловался, что литературные языки исследованы гораздо меньше, чем народные говоры¹. Через сорок лет, в 1954 году, об этом же писал Вартбург, рассказывая историю зарождения своего многотомного этимологического словаря французского языка. Начав работу над этим лексиконом² еще в начале двадцатых годов текущего столетия (в 1922 году), Вартбург примерно через двадцать лет понял, что он односторонне собирал материал в течение многих лет: история диалектных слов оказалась представленной в словаре лучше, чем история слов, повседневно употребляемых в литературном языке³. О. Блок, один из критиков словаря Вартбурга, остроумно заметил по этому поводу, что авторы подобных словарей лучше представляют себе историю «наименований различных частей дверного замка, чем особенности языка Вольтера»⁴. Так или иначе, филологи уделяли больше внимания специальной и диалектной лексике, чем словам, характерным для литературного языка. То же следует сказать и о других уровнях языка — фонетике, словообразовании, морфологии, синтаксисе. Их общенародные основы постоянно исследовались, тогда как особенности их

¹ А. Н. Боголюбов. Об изучении литературных языков. «Уч. зап. Казанского ун-та». Кн. 3, 1914, стр. 2.

² «Französisches Etymologisches Wörterbuch».

³ См. журнал «Word». 1954, № 2—3, стр. 289.

⁴ См. сб. «Où en sont les études de français». 2^e éd., P., 1948, стр. 169.

«преломления» в литературном языке отмечались лишь попутно.

Соотношение между изучением литературного языка и диалектов может быть и более сложным.

В 1873 году один из самых видных итальянских лингвистов Асколи во «Введении» к первому тому основанного им журнала «Archivio glottologico italiano» писал, что главная задача нового журнала сводится к тщательному изучению итальянских диалектов. По мнению Асколи, подобное изучение даст возможность правильно поставить вопрос об основе единого итальянского литературного языка — проблеме, которая была особенно актуальна в годы, последовавшие за национальным объединением Италии в 1861 году¹. В этом случае изучение литературного языка было невозможно без одновременного и всестороннего изучения итальянских диалектов. И все же, несмотря на подобное взаимодействие в различные исторические эпохи, исследование литературного языка имеет свои задачи и свои проблемы, во многом отличные от задач и проблем диалектологических разысканий.

Само понятие литературного языка многопланово. Обычно противопоставляют литературный язык диалектам и считают, что в этом противопоставлении вырисовываются контуры первого понятия. Но это далеко не всегда так. Когда в XVI веке во Франции возникла проблема «защиты французского языка» (его соперником считалась латынь — язык науки того времени), то в противопоставлении родной речи и латыни французский язык рассматривался со всеми его диалектами. На одной стороне оказывалась латынь, на другой — французский язык в многообразии его диалектных разновидностей. Когда же в XVII столетии родной язык достаточно укрепил свои позиции, то его теоретики стали резко противопоставлять литературную норму (*bon usage*) всевозможным местным диалектам. Соотношение оказалось уже совсем иным.

В одну эпоху литературный язык шагал рука об руку с диалектами, в другую — он не только покидал их, но и осмыслялся как явление, принципиально им чуждое и далекое.

¹ «Archivio glottologico italiano». Т. 1, 1873, стр. 35.

В разграничении литературного языка и диалекта возникают новые дифференциальные признаки, когда диалект оказывается ближе к «чужому» языку, чем к литературному языку своей страны. Хотя Галиция находится на северо-западе Испании, ее диалект больше напоминает португальский язык, чем испанский. Корсика с конца XVIII века принадлежит Франции, но на острове говорят не на французском языке, а на одном из итальянских диалектов. В районе северного итальянского города Аоста слышится один из франко-провансальских диалектов. Аналогичные случаи известны и на территориях других языков — романских и нероманских.

Но «рядом» с литературным языком могут быть не только диалекты. В Италии, во второй половине прошлого столетия, писатели и филологи должны были разобратся в причудливом сплетении литературного языка, особой городской речи и различных диалектов. Известный прозаик и поэт Дж. Кардуччи (1835—1907) определял городскую речь как своеобразное соединение высокого литературного языка с интонациями повседневного диалектного разговора¹. Городская речь выступала в этом случае как нечто среднее между литературным языком и диалектом. Противопоставление, в котором участвовал литературный язык, оказывалось тем самым не двупланным, а трехпланным.

Каковы же особенности литературного языка, определяющие и особенности методов его анализа?

Специфику литературного языка обычно видят в отборе, в том, что одни языковые факты принимаются, а другие — отвергаются, не допускаются. Литературный язык своеобразно группирует категории, отбирает их для определенных целей². При этом некоторые

¹ В. Migliorini. *Storia della lingua italiana*. Firenze, 1960, стр. 678.

² Р. И. Аванесов. О некоторых вопросах истории языка. В кн.: «Академику В. В. Виноградову. К его шестидесятилетию». М., 1956, стр. 16. Сходные мысли развивает и Аuerbach: E. Auerbach. *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und Mittelalter*. Bern, 1958, стр. 187. А. В. Исаченко перечисляет следующие признаки литературного языка: 1) литературный язык может быть использован во всех областях общения, 2) он регулируется определенной нормой, 3) он обязателен для всех, говорящих не на диалектах, 4) он стилистически дифференцирован. («Сборник ответов на вопросы по языкознанию. К IV

филологи противопоставляют принцип отбора принципу внутреннего развития языка. «Отбор и регламентация, а не внутреннее развитие — в этом ...специфика развития литературного языка»¹.

Вряд ли, однако, правомерно подобное противопоставление отбора и регламентации, с одной стороны, и внутреннего развития — с другой. В последующих разделах будет сделана попытка показать, что литературные языки действительно формируются и шлифуются в процессе отбора и регламентации, но ни отбор, ни регламентация обычно нисколько не мешают их своеобразному внутреннему развитию. Было бы правильнее, на наш взгляд, говорить о специфике внутреннего развития литературных языков по сравнению с аналогичным развитием языков общенародных, чем вовсе лишать первые их внутреннего движения. Сама специфика отбора и регламентации, характерная для литературного языка, определяет и своеобразие его внутреннего развития².

Забегая несколько вперед, отметим, что развитие литературных языков гораздо прямее и непосредственнее связано с процессом их совершенствования по сравнению со связью этих же явлений в общенародном языке. В сфере последнего развитие и совершенствование — тоже, безусловно, взаимодействующие факторы — выступают в более сложных, опосредствованных и порою противоречивых отношениях, чем в сфере литературного языка.

Итак, отбор, регламентация и своеобразное внутреннее развитие — таковы самые общие особенности литературного языка.

Но вопрос об отборе не может быть правильно решен, если тут же не будет уточнена другая проблема — границы отбора, границы регламентации литературного языка.

Представим себе такой, чисто гипотетический случай. Для тех или иных целей (например, для «удобства»

Международному съезду славистов». М., 1958, стр. 24). Этот последний признак литературного языка в свое время описывал еще Г. Пауль (Г. Пауль. Принципы истории языка. М., 1960, стр. 301).

¹ Р. И. Аванесов. Цит. соч., стр. 18

² Об этом см. разделы 4 и 5 данной главы.

преподавания родного языка иностранцам) группа современных филологов попыталась бы изменить лексику русского литературного языка, лишив многозначные слова их полисемии. Филологи попытались бы так «отобрать слова», чтобы, скажем, прилагательное *прямой* означало только *ровно вытянутый*, но никак не *открытый, без задних мыслей, истинный, подлинный* и т. д. Смогли бы эти филологи, сколь ни был высок их авторитет, «отрегламентировать» русскую лексику в этом направлении? Разумеется нет. Данному прилагательному, как и множеству других слов, настолько органично свойственна полисемия, что никакие усилия людей, даже на протяжении длительного времени, здесь ни к чему бы не привели. Попытки отбора и регламентации разбились бы, натолкнувшись на глубокую тенденцию самого литературного языка. И недаром Бреаль справедливо называл лексическую полисемию литературного языка «признаком приобретенной цивилизации»¹.

Но вот представим себе другой случай. Примерно до тридцатых годов нашего века прилагательное *диалектический* в русском литературном языке означало и *относящийся к диалекту* и *относящийся к диалектике*. Впоследствии, когда в нашей жизни приобрели особенно большое значение такие словосочетания, как *диалектическая философия, диалектический материализм*, старая полисемия прилагательного *диалектический* стала неудобной. Лингвисты образовали *диалектальный* или *диалектный* применительно к *диалекту*². В этом случае отбор несомненен. Но почему оказался возможен подобный отбор? Во-первых, потому, что он шел навстречу определенной потребности в жизни самого общества. Во-вторых, — и это весьма важно — он нисколько не противоречил общим свойствам слова, его природе и функциям. Устранение полисемии прилагательного *диалектический* было связано лишь с прилагательным-термином и не затрагивало полисемии других, нетерминологических слов. Хорошо известно, что в термине полисемия выступает как недостаток, а в нетерминологическом слове — как вполне естественное и закономерное

¹ М. Bréal. Essai de sémantique. P., 1913, стр. 143.

² Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, стр. 127.

явление. В нетерминологических словах язык не только не противится полисемии, но развивает ее дальше («признак приобретенной цивилизации»). Поэтому попытка лишить полисемию прилагательное *прямой* неизбежно потерпела бы фиаско, — тогда как аналогичная операция с прилагательным *диалектический* окончилась вполне удачно¹.

Как ни элементарны приведенные примеры, они показывают, что проблема отбора и регламентации тесно связана с проблемой границ распространения самого отбора и самой регламентации. Нужно установить, в каких случаях они возможны и необходимы и в каких — невозможны, обречены на неудачу. Все это должно быть осмыслено как в общем плане, так и применительно к отдельным литературным языкам на разных этапах их исторического существования.

Литературный язык — и это следует из его определения (стр. 5) — всегда предполагает известную степень обработанности. Так возникает понятие «обработанного языка», об истории которого даже пишутся специальные книги². Но «обработанный язык» тесно связан с такими его манифестациями, как словари, грамматики, орфографические и орфоэпические трактаты, учебники версификации, разыскания в области стилистики и т. д. Между тем разговорный литературный язык всего этого непосредственно не требует. Он меньше считается со строгими нормами письменного литературного языка. Так внутри, казалось бы, единого понятия литературного языка возникают внутренние подразделения: письменный и разговорный «языки». Выход из затруднения может быть решен терминологически: письменный и разговорный стили единого литературного языка.

Как бы ни были существенны расхождения между стилями единого языка, общность последнего безусловно сохраняется: обработанными оказываются оба стиля, хотя и в разной степени и в разном ракурсе. Без обработки разговорный стиль совпал бы с просторечием или, в известных случаях, — с диалектной речью.

¹ О полисемии, как закономерном явлении лексики, см. в кн. автора этих строк: «Сравнительно-семасиологические исследования». М., 1963, стр. 121—138.

² См., например, A. François. Histoire de la langue française cultivée des origines à nos jours. Genève, 1959 (два тома).

Методологические затруднения нередко сопровождаются терминологическими колебаниями. Известная книга К. Фосслера, посвященная истории французского литературного языка, имела в подзаголовке указание: «История письменного языка». Французский и итальянский переводчики этой книги передали подзаголовок иначе — «История литературного языка», показав тем самым возможность разных толкований понятия «литературный язык»¹. Думается, что разграничение стилей (прежде всего — письменного и разговорного) и языка (литературного) дает право сохранить общее понятие литературного языка, сколь бы сложным оно ни было.

В следующем разделе попытаемся выяснить, почему сохранение общего понятия (литературный язык) представляется существенным и необходимым.

2. ИСТОРИЧЕСКИЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ

Присмотримся к соотношению исторических и типологических элементов в самом понятии литературного языка.

В последние годы многие исследователи вообще склонны брать под сомнение общее понятие литературного языка. Стали говорить о письменно-литературном языке, разговорно-литературном языке, художественно-литературном языке, деловом литературном языке и т. д. и т. п., но никак не о литературном языке вообще. Между тем, как бы ни дробилось само понятие литературного языка в отдельных странах и в отдельные эпохи, подобное дробление не может и не должно свести на нет общее понятие литературного языка. Не следует забывать, что речь идет о конкретно-исторических разновидностях единого типологического понятия —

¹ K. Vossler. Frankreichs Kultur und Sprache. Geschichte der französischen Schriftsprache. Aufl. 2, Heidelberg, 1921. На обложке итальянского перевода книги, выполненного Л. Вертова и вышедшего в 1948 году в Бари, значилось: «Civiltà e lingua di Francia. Storia del francese letterario». Этот же заголовок сохранил и переводчик книги на французский язык, на котором она была опубликована в 1953 году (здесь Schriftsprache передано langue littéraire). Новое обобщенное название (понятие литературного языка шире понятия письменного языка) стало перекочевывать и в издания на других языках (ср. аргентинскую публикацию книги в 1955 году на испанском языке).

литературного языка. Не может быть письменной или разговорной разновидности литературного языка, если элиминируется само понятие литературного языка.

Надо обратить внимание и на другую сторону этой же проблемы.

В разные исторические эпохи и у разных народов литературный язык действительно не одинаков. Однако это не может служить основанием для ограничения периода существования литературного языка какими-то узкими историческими рамками. Между тем, например, А. В. Исаченко в статье «К вопросу о периодизации истории русского языка», подчеркивая несходство социальных и культурных отношений средневековья с аналогичными отношениями более поздних эпох, заключает: «Термин *древнерусский литературный язык* является, на наш взгляд, *contradictio in adjecto*». Исследователь считает, что литературный язык в России возник «...лишь в течение XVIII века»¹.

Невозможно согласиться с такой постановкой вопроса. Здесь историческое полностью вытесняет типологическое. Русский литературный язык действительно приобретает новое качество во второй половине XVIII столетия (создаются предпосылки для выработки общих норм, для обогащения и одновременного «упорядочения» его важнейших категорий), и все же это не может служить основанием для отрицания литературного языка в более ранние времена. Ведь степень «обработки» и степень «общности» литературного языка в разные эпохи различна. Это вполне закономерно. Подобная картина наблюдается не только в истории русского и других славянских языков, но и в истории, например, романских и германских языков. Различие в степени рельефности признаков литературного языка — не основание для отрицания самого понятия литературного языка. Это различие обнаруживает совсем другое: постоянное и глубокое взаимодействие типологического (общее понятие литературного языка) и исторического (характер литературного языка в определенную эпоху).

Если ограничить историю литературных языков только периодом установления сравнительно твердых

¹ А. В. Исаченко. К вопросу о периодизации истории русского языка. В сб.: «Вопросы теории и истории языка» (сб. в честь Б. А. Ларина). Л., Изд-во ЛГУ, 1963, стр. 153.

речевых норм, то за пределами литературных языков окажутся многие столетия, в течение которых бытовали языки с менее устойчивыми нормами, хотя в те эпохи создавались произведения большого общественного и художественного значения. Такое ограничение истории литературных языков ничем не оправдано. При всей своей кажущейся историчности, подобная концепция по существу своему антиисторична: она не учитывает, что в разные эпохи степень «обработки» литературного языка бывает неодинаковой, а степень его «всеобщности» ограничена конкретными условиями его же функционирования.

Если применить критикуемую концепцию к истории романских языков, то за пределами литературных языков оказались бы, в частности, языки великих литературных произведений эпохи Возрождения, еще недостаточно «всеобщие» и недостаточно «унифицированные», но зато достаточно сублимированные и глубоко воздействующие и на современных читателей.

Ф. Рабле (1494—1553), например, не считался со многими языковыми нормами своего времени, но он тонко «обрабатывал» язык в другом отношении: исключительное богатство лексики «Гаргантюа и Пантагрюэля» как бы подчеркивало новаторство и необычность социальных замыслов и убеждений писателя. Литературная сублимация языка и стиля Рабле не подлежит никакому сомнению, хотя писатель был далек от строгой регламентации речевых способов выражения своих мыслей и чувств¹. Весьма широкое понимание нормы в определенную эпоху не мешает, следовательно, активному воздействию на язык и сознательному отбору речевых средств (признаки литературного языка).

Правильное понимание элементов типологического и исторического в такой категории, как литературный язык, имеет и более общее значение при трактовке совсем других лингвистических категорий, в которых типологические и исторические тенденции переплетаются столь же органически (ср., например, грамматические

¹ См. материалы в двухтомной монографии: L. Sainéan. La langue de Rabelais. Vol. 1, 1922. Vol. 2, 1923, P. Первый том имеет характерный подзаголовок — «Цивилизация эпохи Возрождения». Лексика Рабле действительно передает особенности цивилизации этой знаменательной эпохи.

категории рода, наклонения или лексические категории полисемии, омонимии и т. д.).

В языкознании последних двадцати лет наблюдаются две противоречивые тенденции: либо исторические «частности» (при всей их важности) заслоняют собой общее (типологическое), либо общее (типологическое) как бы вытесняет историческое во всем многообразии его конкретных национальных проявлений. О первом речь уже шла в предшествующих строках, второе же направление проявляется в учении о «лингвистических универсалиях», не всегда считающемся с конкретным многообразием отдельных языков мира¹.

Думается, однако, что филолог должен учитывать и то, и другое: и всеобщность тех лингвистических категорий, которые обнаруживаются в языках мира, и историческую обусловленность этих же категорий, приобретающих национальные особенности в разных языках и в разные эпохи. Подобный двусторонний подход особенно существенен, когда речь идет о столь сложной, подвижной и вместе с тем важной категории, какой является литературный язык.

Лишенный исторического фона литературный язык неминуемо превращается в художочную категорию, но сведенный к одним лишь историческим разновидностям, он теряет свое общелингвистическое и теоретическое значение. Вот почему здесь подчеркивается единство исторического и типологического в самом понятии литературного языка.

Ошибочная концепция, согласно которой литературные языки появляются очень поздно (не только в России, но и в Западной Европе), привела к многочисленным последствиям. Историю национальных языков стали строить так: сначала (для древних эпох) излагалась история общенародных языков, затем, начиная с так называемого нового времени, эта история постепенно превращалась в повествование о литературных языках. Так, монументальная и еще не законченная «История французского языка» Ф. Брюно и его учеников (в настоящее время она доведена до середины прошлого столетия) написана именно по такому плану:

¹ См., например, сб. «Universals of Language» edited by J. H. Greenberg. Cambridge, 1963.

чем ближе к современности, тем более история общенародного языка превращается в историю языка литературного¹.

Здесь же возникало и другое смешение: литературного языка и языка художественной литературы. Вследствие сложности разграничения последних двух понятий, история литературного языка нередко превращалась в историю языка отдельных крупных писателей. Обычно действовал тот же принцип: чем ближе к современности, тем более история литературного языка вытеснялась очерками, в которых описывались особенности языка тех или иных писателей.

В романском языкознании перелом наметился сравнительно недавно. В 1942 году вышло первое издание книги Лапеса «История испанского языка», где была сделана попытка одновременного освещения этапов формирования общенародного и литературного языка в Испании, начиная с древнейших времен и кончая нашими днями². В 1958 году аналогичную попытку сделал Мильборини, создав свою «Историю итальянского языка»³. Здесь история литературного языка освещается не только на протяжении столетий, начиная с Данте, но и осмысливается во взаимодействии с процессом становления и развития общенародного языка.

Таким образом в прямой зависимости от общей концепции литературного языка оказываются и конкретные разыскания. Филолог, отрицающий возможность самого существования литературного языка в средние века, тем самым должен иначе строить и историю общенародного языка этого периода. То же следует сказать об исследователях, которые не хотят или не умеют обнаружить взаимодействие между литературным языком и языком художественной литературы. Им представляется, будто история такой общей категории, как литературный язык, не должна соприкасаться с такими частными ее «проявлениями», как язык отдельных писателей. В действительности, однако, при всем различии, существующем

¹ F. Brunot. Histoire de la langue française. Vol. 1-13. P., 1905—1953.

² R. Lapesa. Historia de la lengua española. Madrid, 1942; 4 ed., 1959.

³ B. Migliorini. Storia della lingua italiana. 2 ed., Firenze, 1960.

между литературным языком и языком отдельных «мастеров слова» (о чем см. главы 4 и 5), нельзя не учитывать бесспорного фактора: чем ближе рассматриваемый период к современности, тем заметнее и существеннее воздействие языка крупнейших писателей на дальнейшее развитие литературного языка.

Из всего этого следует, что наука, разграничивая такие понятия, как общенародный и литературный язык, с одной стороны, и литературный язык и язык художественной литературы — с другой, вместе с тем вскрывает сложный характер их постоянного, хотя и неодинакового взаимодействия на разных исторических этапах, в разной исторической обстановке.

Итак, в самом понятии *литературный язык* необходимо различать типологические и исторические тенденции. Первые превращают литературный язык в важнейшую общелингвистическую категорию, вторые придают ему многообразный и изменчивый облик.

3. СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Специфику литературных языков часто стремятся выявить в противопоставлениях, причем у разных ученых они получаются различными. Уже были отмечены противопоставления, в которых фигурируют литературные языки и диалекты. Нередко в подобных противопоставлениях участвуют совсем другие компоненты.

Л. В. Щерба, например, считал «самым глубоким» — противопоставление литературного и разговорного языков. В основе первого он усматривал монолог, в основе второго — диалог. Изменения в языке обычно возникают в процессе диалога, следовательно, в сфере разговорной речи. Она-то и оказывается первичной, тогда как литературный язык — вторичен и в известной мере условен (монолог искусственное диалога).

В этих суждениях Щербы¹ не все представляется ясным. Как ни существенно противопоставление монолога и диалога, оно оказывается во многом иным по сравнению с противопоставлением литературного языка и разговорной речи. Хорошо известно, что и разговор-

¹ Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, стр. 115.

ная речь может быть разновидностью литературного языка и протекать по его законам. Следовательно, господство диалога в сфере разговорной речи (что безусловно верно) еще не определяет ее безоговорочной оппозиции по отношению к литературному языку.

Уязвимость тех или иных противопоставлений, в которые попадает литературный язык, обнаруживается в том, что они представляются как универсальные схемы, годные для всех языков и всех времен. Между тем это не так. Типологическое здесь переплетается с историческим (см. раздел 2). В предшествующих строках уже отмечалось, что оппозиция «литературный язык — диалекты», верная для одной эпохи, может оказаться совсем неверной для другой. Рядом с диалектами иногда выступает особая городская речь. Разговорная речь, звучащая на диалекте или частично использующая диалектные формы, действительно будет противостоять литературному языку. Но та же разговорная речь, произносимая со строгим учетом всех норм литературного языка, скорее окажется не его антагонистом, а его союзником. Хотя и в этом случае различие монолога и диалога сохраняется, но оно будет очерчено уже не за пределами литературного языка, а внутри сферы его распространения¹.

Наконец, постоянно возникает еще одно противопоставление: литературный язык — язык художественной литературы. Это, как известно, разные, хотя и взаимодействующие понятия. Литературный язык — достояние всех, кто владеет его нормами — может функционировать не только в письменной, но и в разговорной форме. Язык же писателей (язык художественной литературы), хотя обычно и ориентируется на те же нормы, включает в себе и много нового. Кроме того, язык художественной литературы преследует не только коммуникативные, но и эстетические цели. Он широко использует разные стили. В этом отношении он представляет собой более свободную систему, чем язык литературный. И хотя разграничение литературного языка и языка художественной литературы в разные эпохи обозначено

¹ См. материал в кн.: Н. Ю. Шведова. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1960; А. Б. Шапиро. Очерки по синтаксису русских народных говоров. М., 1953.

неодинаково, в целом это отнюдь не тождественные, хотя и соотносительные понятия.

При разграничении литературного языка и языка художественной литературы тоже следует иметь в виду не только типологический, но и исторический аспекты. Типологически эти понятия гетерогенны (различны функции того и другого языка, сферы их распространения и т. д.), исторически, однако, они могут не только удаляться друг от друга, но и сближаться. В средние века, например, когда язык художественной литературы был гораздо меньше индивидуально окрашен, чем в наше время, он соответственно оказывался ближе к «среднему уровню» литературного языка, чем теперь. Немаловажную роль при этом играют и такие факторы, как наличие или отсутствие речевой характеристики персонажей в литературе тех или иных эпох и т. д.

Исторические факторы, осложняющие разграничение литературного языка и языка художественной литературы, могут быть самого разнообразного характера.

Литературный провансальский язык XI—XII веков применялся почти только в поэзии. Его крупнейшие представители — трубадуры, которым подражали в те времена во многих странах Европы, были, как известно, поэтами. Научные сочинения писались по-латыни. Когда же проза появилась на севере Франции (с конца XII века, а затем в XIII—XIV веках), провансальский уже перестал существовать как литературный язык большой культуры. Период расцвета провансальского литературного языка оказался эпохой расцвета провансальской куртуазной поэзии. О провансальском языке, на котором в то время говорили необразованные провансальцы, мы почти ничего не знаем. Поэтому наши представления о провансальском литературном языке средних веков полностью совпадают с представлением о языке провансальской художественной литературы, точнее — ее поэзии. Так исторически могут сближаться понятия, которые типологически и синхронно (в современную эпоху) обычно являются различными.

Хотя литературный язык нельзя смешивать, как отмечалось, с языком художественной литературы (прилагательное *литературный* первого понятия и существительное *литература* второго понятия иногда способствуют подобному смешению), тем не менее нельзя забы-

вать и другого — на фоне богатой и разнообразной художественной литературы, представленной выдающимися писателями, литературный язык становится богаче, выразительнее и разнообразнее. В этом смысле между литературным языком и языком художественной литературы существует постоянное и непрерывное взаимодействие.

Здесь уместно напомнить и о различии между литературным и национальным языком. Если всякий национальный язык выступает одновременно и как язык литературный, то не всякий литературный язык сразу становится национальным. Подобно нациям, национальные языки возникают в эпоху капитализма, о чем неоднократно писали Маркс, Энгельс и Ленин¹. О русском литературном языке можно говорить уже с XVII века², тогда как национальным языком он становится только в начале XIX века, в эпоху Пушкина. Памятники французского литературного языка известны уже с XI века, но только на протяжении XVII и XVIII столетий идет процесс постепенного становления французского национального языка. Литературный язык в Италии заявил о себе уже в могучем творчестве Данте (1265—1321), но лишь ко второй половине XIX века, к эпохе национального объединения Италии, относится оформление и ее национального языка.

В странах Западной Европы литературный язык предшествовал формированию национального языка. Об этом приходится говорить и сейчас, так как многие зарубежные лингвисты, как и некоторые отечественные филологи, придерживаются различных взглядов по затронутому вопросу, то отождествляя оба анализируемых понятия (литературный язык = национальный язык), то и вовсе не выделяя понятия национального языка. И то и другое неправомерно.

В самых общих чертах можно утверждать: и литературный язык, и национальный язык предполагают известную степень «обработки», но во втором случае она

¹ Начало процесса становления национальных языков может относиться и к эпохе, предшествующей капитализму.

² В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. Изд. 2., М., 1938, стр. 5; В. М. Жирмунский. Национальный язык и социальные диалекты. Гл. 3. Л., 1936.

значительно выше, чем в первом. Еще существеннее другое. «Обработка» национального языка стремится к нормативности, тогда как сублимация литературного языка более ранних эпох чаще всего сочетается со сравнительно свободным отношением к норме, допускает многочисленные варианты нормы¹.

В период превращения литературного языка в национальный влияние языка художественной литературы на все разновидности литературного языка усиливается. Соответственно и критерии разграничения этих двух разных понятий усложняются.

* *

*

Новое значение прилагательного *литературный* уже почти не имеет ничего общего с его первоначальным осмыслением. И все же исторический экскурс облегчит понимание синхронных и диахронных отношений в сфере самого этого понятия.

У древних римлян *litteratus* — это тот, кто знал буквы (*litterae*), т. е. был грамотным. *Litteras scire* — уметь читать, *litteras nescire* — не уметь читать; *illitteratus* — неграмотный². Соответственно *litteratura* — латинский эквивалент греческого *grammatica* — означало «умение писать и читать». Квинтилиан определял грамматику, как «науку о правильном говорении и умении толковать поэтов» (*recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem*). Несколько позднее *litteratus* приобретает новый оттенок значения. Это не только «умеющий читать и писать», но и *высокообразованный*. В этом при-

¹ В истории русского литературного языка «...движение к единой национальной норме» начинается примерно с тридцатых годов XVIII века, причем поиски этой нормы делаются все более и более интенсивными (Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стр. 187). Нельзя согласиться с лингвистами, которые отрицают понятие национального языка на том основании, что оно будто бы дублирует понятие литературного языка (точка зрения С. Б. Бернштейна в статье: «К изучению истории болгарского литературного языка», в сб. «Вопросы теории и истории языка». Л., 1963, стр. 34—40). Национальный литературный язык — высшая форма литературного языка, складывающаяся в определенную эпоху.

² Н. Grundmann. *Litteratus — illitteratus. Der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter*. «Archiv für Kulturgeschichte». 1958, № 40, стр. 3.

менении слово уже ближе к будущему общеевропейскому значению — *обработанный*¹.

На основании приведенных данных можно было бы предположить, что в прилагательном *litteratus* постепенно зрели его современные осмысления. В действительности это не так. В средние века во многих европейских странах, где латынь на протяжении ряда веков сохраняла положение языка науки, прилагательное *litteratus* резко изменило свое значение. Теперь это отнюдь не просто грамотный и даже не высокообразованный, а знающий по-латыни, т. е. грамотный на другом («ученом») языке.

Уже у Данте в «Новой жизни» (гл. 25) противопоставляются поэты, пишущие по-латыни (*litterari poeti*) и поэты, слагающие стихи на родном («вульгарном») языке (*volgari poeti*). *Litteratus* оказывается закрепленным за латинским языком. Из внутриязыкового противопоставления *литературный-нелитературный*, что наблюдалось в эпоху античности, данная оппозиция в средние века перекочевала в сферу междязыковых отношений. Именно теперь стало возможным такое парадоксальное с современной точки зрения словосочетание, как *Illiteraten-Literatur*², буквально «нелитературная литература», т. е. литература не на латинском, а на родном, местном, так называемом вульгарном языке.

Новый этап в осмыслении прилагательного *литературный* наступает в эпоху Возрождения и позднее в XVII и XVIII веках, когда латынь, как язык науки, постепенно уступает место будущим национальным языкам. Соответственно и понятие *литературный* возвращается в лоно внутриязыковых категорий и вступает в ту область сложных членений и противопоставлений, которые были намечены в предшествующих разделах.

Не случайно поэтому, что именно в эпоху Возрождения литературный язык втягивается в орбиту филологического изучения. Еще одно существенное обстоятельство способствовало этому.

Как и на предшествующих этапах развития, в эпоху Возрождения не существовало исторической точки

¹ E. Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948, стр. 50—53.

² H. Grundmann. Цит. статья, стр. 57.

зрения на язык и на другие общественные явления. Известно, что историческая концепция общественных явлений возникает значительно позднее — в самом конце XVIII и в начале XIX столетия. Но многочисленные европейские филологи эпохи Возрождения не могли не заметить, что живые языки как-то изменяются, как-то «движутся». Не умея объяснить эти изменения исторически, мыслители той эпохи выдвинули теорию «порчи языка». Живые языки изменяются, следовательно, портятся. Эта наивная, но в тех условиях легко объяснимая доктрина, была уже сформулирована Данте в трактате «О народном красноречии» в начале XIV века, а затем повторялась многими законодателями языка в XVI и XVII столетиях¹.

Но если общенародный язык «портится», причем его теоретики не могут предотвратить этот неизбежный и «роковой» процесс, то литературный язык, в создании которого участвуют и сами филологи, может быть «фиксирован» и тем самым застрахован от порчи. Отсюда огромный интерес к проблеме литературного языка в эпоху Возрождения и в последующее за ней столетие.

В этом отношении весьма интересна позиция Данте. Поэт высоко ценил и народный язык («язык кормилицы», по его толкованию) и литературный язык (язык грамматически и стилистически обработанный). В разных своих сочинениях эпитетом *pobilis* (славный) он характеризовал обе эти разновидности итальянской речи. Среди дантеведов возник спор: как следует понимать подобную непоследовательность Данте, который одно и то же определение относил к разным понятиям (ср., например, «*De vulgari eloquentia*», I, 1 и «*Convivio*», I, 6). Было высказано предположение, что *pobilis* в значении *славный* относится лишь к народной речи, тогда как применительно к «обработанному языку» это определение выступает в «неопределенно расплывчатом значении». Была сделана попытка доказать, что «язык кормилицы» был Данте дороже языка обработанного, а, следовательно, в какой-то мере и «искусственного»².

Едва ли такое толкование может быть принято. Данте не был бы создателем итальянского литератур-

¹ См. об этом в главах 11 и 12.

² См., например, F. d'Ovidio. *Saggi critici*. Napoli, 1878, стр. 357—359.

ного языка, если бы к грамматике («обработанной речи») он относился отрицательно. Для Данте *славными* были и народный язык и его грамматика, т. е. обработанная писателями речь. Вопрос лишь в том, что эти разновидности языка оказывались славными по своему: народный язык славен (*pobilis*) потому, что на нем говорят все, а грамматику (обработанную речь) делают славной (*pobilis*) выдающиеся писатели. Они препятствуют «таким изменениям в языке, которые подчиняются произволу» (*De vulgari eloquentia*, I, 9). Они сублимируют и улучшают язык. Данте начинает с восхваления «языка кормилицы», а оканчивает признанием огромного значения грамматики — литературно обработанной речи. Противоречия в самом истолковании понятия *pobilis* по отношению к общенародному и литературному языкам у Данте не было.

Интерес писателей и филологов XIV—XVIII веков к литературному языку определялся, таким образом, мотивами, которые в XIX и в начале XX веков послужили, как отмечалось в первом разделе, основанием для изгнания литературного языка за пределы лингвистики: сознательное вмешательство человека в процесс становления норм литературного языка некогда служило основанием для его «возвеличивания» и тщательного анализа, тогда как на основе почти этих же соображений в XIX и в начале XX веков ученые стремились снять проблему литературного языка, объявить ее несущественной.

Как это и ни парадоксально, антиисторическая концепция языка в эпоху Возрождения помогала изучению литературных языков. Впоследствии ее антипод — историческая концепция, неправильно примененная к литературным языкам, резко уменьшила к ним интерес. И только начиная с двадцатых годов текущего столетия и, особенно, в наше время наступает новый этап в исследовании литературных языков. Этот этап должен отличаться синтезом синхронных и диахронных аспектов самой проблемы.

Историческая концепция теперь не может и не должна препятствовать разысканиям в сфере литературных языков. Больше того, подлинно историческое понимание природы языка выявляет истинное назначение литературного языка, который сам является катего-

рией последовательно исторической. Вместе с тем диахронное истолкование литературного языка проясняет и специфику синхронных «срезов» в различные эпохи его бытования.

В наши дни интерес к литературным языкам поддерживается двумя совершенно различными группами ученых. С одной стороны, литературными языками занимаются филологи, которые работают над проблемами нормы и лингвистической стилистики, а с другой—литературные языки привлекают внимание последовательных структуралистов, стремящихся создать модели искусственных языков. Литературные языки подвержены нормализации в большей степени, чем общенародные языки (см. два следующих раздела), поэтому они и представляются более пригодными для подобного рода экспериментов. Необходимо подчеркнуть, что эти различные подходы к литературным языкам различны не только методически, но и методологически¹.

В заключение настоящего раздела следует еще раз вернуться к проблеме соотношения типологического и исторического в понятии «литературный язык», о чем уже была речь во втором разделе. Теперь, после исторического экскурса, это соотношение может быть представлено полнее. Типологические элементы литературного языка — это все то, что выделяет его из тех многочисленных перекрестных функциональных противопоставлений, в которые он сам попадает. Иначе определяются исторические элементы литературного языка. Они обычно выдвигают на передний план одно из возможных противопоставлений, отодвигая на задний план другие возможные противопоставления. Этим во многом обуславливается специфика одного литературного языка в отличие от специфики других литературных языков. Этим же детерминируются и различия в едином литературном языке в разные эпохи его исторического существования.

Описанные функциональные противопоставления отнюдь не являются формальными. За ними «стоят» различия путей исторического формирования общенародных языков во всем их сложном взаимодействии с историей народов и историей культуры.

¹ См. об этом работу автора: «Проблемы развития языка», М., 1965.

4. НОРМА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК

Как отмечалось (раздел 1), понятие нормы переплетается с понятием литературного языка. Хотя в разные эпохи своего существования литературный язык в неодинаковой степени подчиняется норме, да и сама норма воспринимается различно, все же понятие литературного языка и понятие нормы всегда соотносительны. Именно поэтому анализ нормы не может не занимать важного места в исследовании литературного языка.

В лингвистике интерес к языковой норме возникает вместе с интересом к литературным языкам. Но литературный язык все же раньше научились рассматривать исторически, чем его норму, которая долго казалась категорией чисто статической. О. Есперсен справедливо отмечал еще в двадцатых годах, что лингвисты-историки, привыкшие анализировать языковые изменения, не обращали никакого внимания на норму, представлявшуюся им чуть ли не догматическим понятием¹. «Пусть нормой занимаются учителя школы» — рассуждали такие ученые. В действительности проблема оказалась весьма сложной. Языковая норма при всей своей «сделанности» сама оказывается категорией такой же исторической, как и литературный язык.

О норме языка можно говорить не только применительно к синхронии. Норма формируется и в диахронии. Но диахронные проблемы нормы едва только начинают изучаться. Как это ни странно с первого взгляда, изменения, происходящие в литературном языке, не могут препятствовать созданию нормы для каждой исторической эпохи.

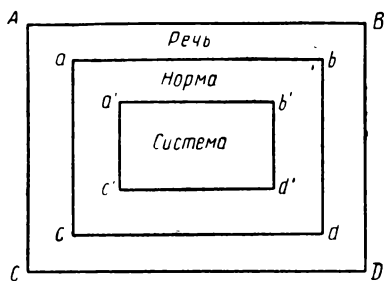
Но если в лингвистике интерес к норме возник сравнительно поздно, то в сознании выдающихся деятелей той или иной национальной культуры он зарождается гораздо раньше, нередко задолго до сложения самой нации. О норме языка писали уже Данте и Боккаччо в Италии, Чосер — в Англии, Лютер — в Германии, Дю Белле и Ронсар — во Франции, Сервантес и Лопе де Вега — в Испании, Ломоносов и Пушкин — в России и т. д.

¹ O. Jespersen. *Mankind, Nation and Individual from a Linguistic Point of View*. Oslo, 1925, стр. 98.

Чешский лингвист Гавранек справедливо подчеркивал, что понятие нормы языка значительно шире понятия его кодификации¹. Кодификация может осуществляться средствами школьной грамматики, предписывая «дозволенное и недозволенное». С нормой оказывается иначе. Она должна опираться на живое тело языка и считаться не только с особенностями письменной, но и со своеобразием разговорной речи. Норма не может не замечать движения языка. В противном случае она превратится в мертвую норму. Подлинная норма должна быть подвижной, динамичной, и вместе с тем не утрачивать некоторой императивности.

Филолог, осмысляющий норму, обязан считаться с двумя противоборствующими тенденциями: стремлением говорящих сохранить старую норму и не менее очевидным стремлением ее обновить, под воздействием непрерывно развивающегося общенародного языка.

В каком же отношении норма находится к языку и его системе? Сравнительно не так давно этот вопрос был рассмотрен Е. Косериу. В статье «Система, норма и речь»² он предложил такую схему:



По мысли автора, самый большой прямоугольник (в латинице А—В—С—D) изображает речь во всем многообразии ее общих и частных проявлений. Сюда включается не только язык в собственном смысле, как определенная коммуникативная система, но и речь отдельных лиц во всем своеобразии ее индивидуальных особенностей и индивидуальных отклонений. Второй

¹ B. Havránek. Zum Problem der Norm in der heutigen Sprachwissenschaft und Sprachkultur. «Actes du quatrième congrès international de linguistes». Copenhagen, 1938, стр. 152.

² E. Coseriu. Sistema, norma y habla. «Universidad de Montevideo, Facultad de humanidades y ciencias». 1952, N 9, стр. 167.

прямоугольник ($a - b - c - d$) стремится передать контуры нормы. Здесь уже нет индивидуальных «говорящих». Случайное и временное отбрасывается. Но вместе с тем норма еще не предполагает такой ступени абстракции, какая постулируется системой ($a' - b' - c' - d'$). Норма опирается не только на правила и законы грамматики, но и на исключения из этих правил и этих законов. Что же касается системы (самый маленький прямоугольник), то она предполагает высшую степень языковой абстракции. Здесь как бы господствует «чистая сфера» самых общих категорий языка, отвлеченная не только от всего индивидуального, но и от всего нерегулярного. Норма, таким образом, располагается между речью и системой.

Для пояснения подобных градаций, предложенных Косериу, приведем такой пример.

В испанском языке суффикс *ero* обычно связывается с существительным действующего лица: от *aduanas* 'таможня' образуется *aduanero* 'таможенный служащий'. Но существительные действующего лица могут оформляться и с помощью интернационального суффикса *ista*: *humano* 'человеческий', *humanista* 'гуманист' (ср. *socialista* 'социалист', *comunista* 'коммунист'). Почему же *краснодеревщик* называется по-испански *ebanista* (а не *ebanero*), а *медник* — *calderero* (а не *calderista*)? ¹ Опираясь на показания системы языка (высшая ступень абстракции, третий прямоугольник в схеме), подобные факты объяснить невозможно. Подвижное и в некоторых своих частях противоречивое словообразование живого языка не вмещается в прокрустово ложе системы и переходит из малого круга ($a' - b' - c' - d'$) во второй средний круг ($a - b - c - d$). Здесь начинают действовать законы нормы и утрачивают свою силу законы системы.

Разграничение нормы и системы, само по себе весьма целесообразное, может привести, однако, к ряду неверных заключений. Так, в рецензии на исследования Е. Косериу, А. А. Леонтьев писал, что «...норма внесистемна» ². По-видимому, близок к этой же точке зрения

¹ Ср. Н. Д. Арутюнова. Очерки по словообразованию в современном испанском языке. М., 1961.

² Сб. «Структурно-типологические исследования», М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 209.

и В. А. Звегинцев, выводящий норму за пределы действия лингвистических законов. Норма — результат «целенаправленной деятельности человека», тогда как законы языка объективны и не зависят от воли человека¹.

Подобное истолкование нормы («внесистемна», «вне законов») представляется необоснованным и неверным. Норма «пронизывает» литературный язык. Ее внесистемность (если бы она наблюдалась) обусловила бы соответствующую внесистемность литературного языка. В действительности этого, разумеется, не наблюдается. Норма может осложнить системность тех или иных рядов или парадигм литературного языка, но осложняя их, она лишь показывает многоступенчатое и порой противоречивое построение самой системы. Сложность системы приводит не к ее «бессистемности», а к ее многоплановости. Эта многоплановость и обнаруживается во взаимодействии нормы, речи и системы.

В приведенной схеме Косериу норма обдуманно помещается между речью и системой. Случайное в какой-то степени допустимо в сфере речи (индивидуальные «говорения» с их своеобразными колебаниями, амплитуда которых, однако, ограничена принципом взаимного понимания), но уже менее допустимо в сфере нормы и еще менее — в сфере системы.

Дело в том, что в норме происходит отбор того, что уже либо имеется в системе, либо находится в ней только в виде потенции. Как ни причудливо функционируют испанские суффиксы действующего лица *ero u ista* в норме, оба они имеются и в системе. Норма действительно осложняет систему, но не порывает с ней связей. В этом смысле норма не внесистемна. Она только шире системы. Поэтому в норме могут наблюдаться явления, противоречащие системе в данном ее состоянии, но вместе с тем немыслимые без этой последней. Норма также имеет свою закономерную историю, как и система.

Законы нормы и законы системы не тождественны, но глубоко соотносительны. Если не принять этих положений, то логически надо признать, что норма слу-

¹ В. А. Звегинцев. Очерки по общему языкознанию. М., 1962, стр. 157.

чайна и, как все случайное, не имеет своей истории. Между тем история нормы так же реальна, как и история литературного языка. Иными словами: история литературного языка, тесно переплетающаяся с понятием нормы, не может не предполагать и истории самой нормы. Без этого невозможна и история литературных языков.

Конечно, многое зависит от того, как осмыслять систему. Если под систему «подводить» лишь тощие абстракции, если сводить ее очертания к самым общим схемам и полностью противопоставлять систему жизни языка, то почти все в языке окажется внесистемным или даже антисистемным (но для чего тогда сохранять понятие системы?). Если же система, не включая всего, подчас несколько причудливого, многообразия языковых форм, все же вырастает из живой ткани самого языка, то она не может не быть связанной с нормой, еще в большей степени зависящей от того, как функционируют категории и формы языка в речи.

Уточним подобное понимание системы и нормы на конкретном материале.

В истории некоторых французских диалектов интервокальное *r* могло терять свою «раскатистость» и превращаться в звонкий фриктивный согласный *z*. Если обратиться к соответствующей карте «Французского лингвистического атласа» (ALF), то можно заметить, что в сравнительно ограниченной зоне к северу от города Лиона литературное *mère* 'мать' звучит как *mez* (с конечным 'звонким *z*'). Аналогичное явление наблюдалось и в некоторых южных диалектах Франции и засвидетельствовано уже с XIII века.

Но вот к началу XVI столетия движение интервокального *r* > *z* приближается и к центральному диалекту — к Парижу. Так как произношение типа *mez* носило ярко выраженный «провинциальный характер», то против него дружно выступили писатели и грамматисты XVI века. Во всех подобных случаях интервокальное *r* стало усиленно восстанавливаться, а «провинциальное произношение» высмеиваться (*Mon mazi est à la porte de Pazi*). Борьба увенчалась успехом: в подобных сочетаниях звук *z* в литературном языке был своеобразно подавлен. Лишь в два-три слова, принятых повсеместно,

он все же «просочился». Так, вместо старого *chaire* возникло *chaise* 'стул', тогда как прежняя форма сохранилась в языке для обозначения другого понятия (*chaire* 'кафедра')¹.

Возникает вопрос: что здесь относится к системе и что — к норме. Каждый из французских диалектов знал одно решение — или *r* или *z*. В целом же, перед всеми французскими диалектами открывались как бы два пути. Следовательно, в общей системе французских диалектов тоже имелись две возможности. И вот «сознательная» норма выбирает. Она не пропускает *z* в литературный язык. Если интервокальное *z* «подкатилось» бы к Парижу на два столетия раньше, когда еще не существовало строгой регламентации нормы, то не исключена возможность, что и в литературном языке бытовали бы формы *Mazie* (вместо *Marie*), *Pazi* (вместо *Paris*) и другие. Но в XVI веке, когда этот процесс «докатился» до Парижа, сознательное воздействие на литературный язык было уже весьма сильным, и фонетическая «волна» отхлынула, так и не перекатившись за барьер литературной нормы.

Норма, следовательно, лишь выбирает то, что прямо или косвенно имеется в самой системе. Поэтому и недопустимо так резко противопоставлять понятие системы и понятие нормы. Хотя норма и оказывается в сфере «сознательного развития», это не мешает ей быть по своему закономерной, опираться на систему, взаимодействовать с ней.

Приведем еще один пример из совершенно другой области. В русской лингвистической терминологии двадцатых годов нашего столетия возникли прилагательные *синхронический* и *диахронический* (от *синхронии* и *диахронии*). Никого не удивило, когда лет через двадцать, в сороковых годах, стали писать *синхронный* и *диахронический*, нарушив былую симметрию единообразного суффиксального оформления обоих прилагательных. С позиции системы желательно противопоставлять

¹ См. W. von Wartburg. *Problèmes et méthodes de la linguistique*. 2^e éd., P., 1963, стр. 25—26. Дифференциация *chaise* 'стул' и *chaire* 'кафедра' устанавливается не сразу. Еще у Мольера в «Ученых женщинах» (акт V, сцена 3) в устах кухарки Мартини наблюдается смешение этих слов.

синхронический и *диахронический* или *синхронный* и *диахронный*, тогда как норма легко допускает компромиссные решения, определяя сосуществование *синхронный* и *диахронический* или *синхронический* и *диахронный*.

Что же получается? Несимметричные противопоставления (например, *синхронный* и *диахронический*), бытующие в лингвистическом обиходе и санкционируемые нормой, как бы предполагают фон симметричных словообразовательных противопоставлений (*синхронный* и *диахронный* или *синхронический* и *диахронический*), обусловливаемых системой. Словообразовательное противопоставление *синхронный* — *диахронический* все же не произвольно, так как каждое из двух суффиксальных оформлений теоретически возможно в самой системе. Норма и отличается от системы и взаимодействует с нею¹.

Иначе и быть не может. В свое время швейцарский лингвист Анри Фрей остроумно заметил в предисловии к своей «Грамматике ошибок»: если говорящий или пишущий делают ошибки, то это отнюдь «не из простого удовольствия выражаться неправильно»². Сами ошибки закономерны и подсказываются системой. Хорошо известно, что форма, например, *сапогов* была бы по-русски невозможна, если бы не существовали *носков*, *отцов*, *столов* и т. д. Аналогия объясняет возникновение не только неправильного (с позиций литературной нормы), но и колебания в пределах самой нормы. Прилагательное *синхронный* также возможно как и прилагательное *синхронический* (колебания нормы), хотя, как было показано, в определенном употреблении одно из них может выходить за пределы системы, обычно допускающей лишь однозначное решение.

¹ В данном примере возможное семантико-грамматическое разграничение прилагательных на *-ический* (относительное значение) и прилагательных на *-ичный* (у них нередко возникает качественное значение) не играет роли, так как оба типа прилагательных употребляются здесь безразлично. В современном русском языке насчитывается около 250 пар соотносительных прилагательных на *-ический* и *-ичный*. О возможной смысловой дифференциации между некоторыми из них см. специальную статью В. А. Гречко в кн.: «Лексикографический сборник». Вып. 5, М., 1962, стр. 156—166.

² H. Frei. La grammaire des fautes. P., 1929, стр. 9.

Иногда нормализацию литературного языка понимают как процесс его обеднения. С этим никак нельзя согласиться. Какие же доводы приводят защитники подобной концепции? Рассмотрим их.

Стремясь объяснить не очень строгую нормализацию современного румынского языка сравнительно с такими языками, как французский или итальянский, известный шведский лингвист А. Ломбард ссылается на лексическое богатство румынского, в котором наряду с латинскими словами бытуют, как известно, многочисленные слова славянского происхождения. В результате в румынском оказалось множество синонимов, между которыми язык не всегда проводит достаточно четкие смысловые разграничения (ср., например, *timp* 'время' и *vreme* 'время', *oră* 'час' и *ceas* 'час', *ocazie* 'случай' и *prilej* 'случай' и т. д.). Норме трудно справиться с подобным богатством. Поэтому, — заключает исследователь, — если румынский станет «...менее богатым словами и формами (по-видимому, имеются в виду разные формы слов — Р. Б.), он превратится в язык более нормированный, более четкий, более целостный»¹.

Подобное заключение следует признать неправомерным. Конечно, нечеткость синонимических рядов, как и огромный словарь, могут вызвать известные затруднения при усвоении румынского языка. Но эти «недостатки» сейчас же превратятся в достоинства, если мы переведем проблему в плоскость выразительных возможностей литературного языка. Богатство, отмеченное исследователем, обернется богатством выразительных ресурсов языка в широком смысле. Надо лишь тщательно усвоить это богатство, «переварить» его и осмыслить. Здесь-то и велика роль выдающихся мастеров слова. То, что сегодня еще не «отрегулировано», то завтра станет «отрегулированным».

¹ A. Lombard. La lingua letteraria romanza meno fissata: il rumeno, Comunicazione letta al'VIII Congresso di studi romanzi. Firenze, 1956, стр. 286. Аналогичный тезис применительно к испанскому языку защищается в статье: B. Wardroppe. Unamuno's struggle with words. «Hispanic Review», 1944, N 3, стр. 184.

Проблема богатства литературного языка должна решаться не с позиции человека, начинающего усваивать язык (ему действительно приходится трудно), а с позиции людей, уже владеющих языком и стремящихся расширить и его выразительные ресурсы и свою собственную стилистическую палитру красок.

Таким образом, понятие богатства литературного языка и понятие его нормализации несколько не противоречат друг другу. Можно согласиться лишь с тем, что язык менее богатый нормализовать легче, чем язык более богатый. Но нормализованный богатый язык становится сильнее и выразительнее, чем нормализованный небогатый язык.

Параллельные этимологические образования имеются не только в румынском (ср. приведенные *timp, vreme* и др.), но, например, и во французском (ср. *chose* 'вещь' и *cause* 'причина', *raide* 'негибкий' и *rigide* 'жесткий' и пр.). Для проблемы богатства современного языка несущественно, что в первом случае параллельные образования восходят к разным источникам (латинскому и славянскому), а во втором — к одному источнику (только к латинскому). Важно другое. Как правило, современный французский язык строго разграничивает по смыслу подобные параллельные образования, а румынский различает их менее четко. Дело, следовательно, не в «неудобстве» самого лексического богатства (в той или иной степени оно свойственно всем развитым языкам), а в том, насколько это богатство органически «переработано» языком, насколько оно поставлено на службу его же выразительным категориям.

Здесь, как только что было замечено, и должны сказать свое слово выдающиеся писатели, хорошие законодатели языка. Пушкин был безусловно прав, когда за год до своей гибели, в 1836 году заметил: «Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя»¹. Процесс оказывается двусторонним: богатство языка дает «искусному писателю» необходимую свободу в выражении мыслей и чувств, а практика

¹ Сб. «Русские писатели о языке». Л., Изд-во «Советский писатель», 1954, стр. 77. В другой заметке 1836 года Пушкин подчеркивал: «Прекрасный наш язык, под пером писателей неученых и неискусных, быстро клонится к падению» (Там же, стр. 77).

многих «искусных писателей» способствует шлифовке языка, выработке разумных для данного состояния языка норм и категорий.

Итак, богатство литературного языка не препятствует возможности его нормализации. Больше того. Чем богаче литературный язык, тем большее значение приобретает его разумная нормализация.

* *
* *

Но какие типы нормы знает литературный язык?

Норма письменного стиля обычно строже нормы разговорной речи. В некоторых странах можно говорить о единой норме письменного стиля и о единой норме разговорного стиля, тогда как в других подобное единство не осуществляется: в разных местах целостной государственной территории придерживаются разных норм, в особенности в разговорной речи. В современной Бразилии, например, с ее почти восьмидесятью миллионным населением, в тех или иных департаментах государства придерживаются неодинаковых языковых норм. Это мешает общению внутри страны. Организуются специальные национальные филологические съезды и конференции, на которых широко обсуждаются проблемы нормы.

Различия в языковой норме Бразилии тем более поучительны, что чисто диалектных расхождений португальский язык в Бразилии почти не знает. При сравнительном территориально-языковом единстве страны норма письменной и, особенно, разговорной речи образованных бразильцев весьма подвижна и многообразна¹.

В 1956 году на «Первом бразильском конгрессе, посвященном языку бразильского театра», одна из преподавательниц дикции и актерского мастерства театральной студии в Рио-де-Жанейро говорила: «Жители Рио-Гранди-де-Сул произносят подобно испанцам, жители Сан-Паулу — подобно итальянцам, жители штатов Санта-Катарина и Парана — подобно немцам. На северо-во-

¹ Обычно различают лишь два больших ареала — север и юг — с весьма незначительными диалектными расхождениями. Несколько иначе вопрос освещается в кн.: S. da Silva Neto. Manual de filologia portuguesa. Rio de Janeiro, 1957, стр. 273—274.

стоке слышится певучая интонация, обитатели Рио-де-Жанейро произносят конечное *s* как [ʃ], а *r* — гортанно. К северу от Рио все обычно смешивают *u* и *l* в окончаниях... В речи образованных бразильцев встречаются эти особенности. К ним прибавляются индивидуальные, социальные и профессиональные речевые привычки: одни пренебрегают редукцией гласных, другие злоупотребляют шипящими, третьи превращают *r* в дрожащий звук или вовсе опускают его в конце слова»¹.

Пестрота произносительных норм португальского языка в Бразилии сложилась исторически. После получения независимости в 1822 году Бразилия стала остро нуждаться в рабочих руках для развития своей экономики. Миллионы иммигрантов хлынули в страну, где можно было получить работу. Переселение продолжалось на протяжении всего XIX века, как продолжается оно в известной мере и в нынешнем столетии. Особенно много оказалось в стране выходцев из Италии, Португалии и Испании². Все это не могло не отразиться и на языковой норме литературного языка.

Что же получилось? Португальский язык известен в двух основных вариантах — собственно португальском и бразильском. Современная наука рассматривает их как два варианта единого языка, хотя каждый из этих вариантов имеет свои особенности. В области лексики и фонетики эти особенности сравнительно легко обнаруживаются. Они уже привлекали внимание исследователей. То, что оказывается нормой в Португалии, нередко выходит за пределы нормы в Бразилии. Встречается и противоположное соотношение: бразильская норма не соответствует португальской норме. «Почти все гласные звуки, которые в Португалии произносятся открыто, в Бразилии произносятся закрыто»³. И все же грамматический строй двух вариантов португальского языка

¹ «Anais de Primeiro Congresso Brasileiro da lingua falada no teatro». Rio de Janeiro, 1958, стр. 75. См. также В. П. Попов. Об орфоэпической норме португальского языка современной Бразилии. «Уч. зап. ИМО». Вып. 11. М., 1963, стр. 116.

² См. коллективный труд: «Бразилия. Экономика, политика, культура». М., Изд-во АН СССР, 1963.

³ В. П. Попов. Цит. соч., стр. 126. См. также Е. М. Вольф и Б. А. Никонов. Португальский язык. Грамматический очерк, литературные тексты с комментариями и словарем. М., Изд-во МГУ (серия «Языки мира»), 1965.

предстает как единый. Такой же выступает и лексика, несмотря на отдельные отклонения¹.

Все это имеет прямое отношение и к норме. Португальский язык приобретает не только два варианта, но и две нормы, одна из которых характерна для Португалии, другая — для Бразилии. В свою очередь каждая из этих двух норм должна быть охарактеризована по-разному. Норма, известная в Португалии, сравнительно едина. Норма, распространенная в Бразилии, не только менее устойчива, но и дробится на определенные подгруппы. Образуется то, что может быть названо вариантами одного из вариантов нормы.

Социальные и исторические причины подобных различий очевидны. Португальский язык, проникший в Бразилию в XVI веке вместе с завоевателями, оказался в иных географических, социальных и национальных условиях, чем в самой Португалии. Но если «отрыв» бразильского варианта португальского от самого португальского языка был обусловлен диахронно, то дальнейшее дробление нормы в пределах самого бразильского варианта стало определяться уже чисто синхронно, совершенно независимо от Португалии. Условия функционирования варианта португальского языка в самой Бразилии привели к иному развитию нормы.

Таким образом, проблема отнюдь не сводится к механическому дроблению нормы или к такому же механическому сложению вариантов нормы. Речь идет о разных типах нормы: норма португальского в Португалии и норма португальского в Бразилии образуют один тип различий в норме (ср. аналогично с нормой испанского в Испании и нормой испанского в Аргентине или на Кубе), тогда как различия в норме самого бразильского варианта — другой тип нормы. Если им-

¹ К сожалению до сих пор не существует словарей «бразилизмов». Выходящие под таким названием лексиконы (см., например, F. Fernandes. *Dicionário brasileiro contemporâneo*. 2 ed. Rio de Janeiro, 1960) вводят читателей в заблуждение: наряду с собственно бразилизмами они включают и всю лексику португальского языка. То же следует сказать и о многих словарях испанского языка стран Латинской Америки. Между тем у американистов США имеются специальные словари американизмов, где анализируются только те слова и словосочетания, которые бытуют в американском варианте английского языка.

пульс, вызвавший формирование первого типа нормы, был вызван территориальными и историческими факторами, то импульс, определивший дробление нормы внутри одного из вариантов языка, был вызван к жизни особенностями самого функционирования языка в определенных условиях (здесь чисто исторические факторы передвинулись на второй план).

Итак, один из вариантов единого языка может образовать более устойчивую литературную норму, другой же — менее устойчивую. Отсюда и дальнейшие расхождения.

Границы, отделяющие норму от не-нормы, обрисовываются гораздо менее четко в диалектной письменности. Известно, что в некоторых странах, в которых в силу целого ряда социальных причин территориальные диалекты сохранили особую устойчивость, они функционируют не только в форме разговорной речи, но применяются в различных видах письменности, в том числе в художественной литературе.

Такова, в частности, картина в современной Италии, где художественная литература на диалектах широко распространена¹. Писателю, прибегающему, например, к неаполитанскому или сицилийскому диалекту, как к основному средству выражения, языковая норма кажется уже совсем иной по сравнению с писателем, который излагает свои мысли и замыслы на общелитературном языке. «Диалектному» писателю норма представляется гораздо более условной, чем писателю «литературному». Это объясняется двумя причинами: 1) границы между диалектами всегда очерчены менее ясно, чем границы между литературным языком и диалектом, 2) само обращение к диалекту, как средству письменного выражения, создает представление об условности всяких норм вообще, хотя в действительности каждый диалект имеет свои нормы; обычно они менее четко обрисованы, чем нормы литературного языка.

¹ Об итальянской диалектной художественной литературе см. M. Sansone. *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*. В сб.: «*Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*». Vol. 4, Milano, 1940, стр. 261—327 (здесь же дана библиография итальянской диалектной литературы, стр. 322—327).

Необходимо отметить еще одну разновидность нормы. В посвящении к книге о французском произношении, написанной Мартиноном, читаем: «Моей жене — парижанке Парижа от автора, парижанина из провинции»¹. Мартинон хотел этим сказать, что языковые привычки человека, с детства живущего в столице, не совсем совпадают с языковыми навыками лиц, поселившихся в столице, но более ранние годы проводивших в провинции. Норма в подобных случаях оказывается в зависимости не только от синхронно-географического, но и от диахронно-географического фактора, взаимодействующего с процессом расселения населения. Человек, переселяющийся в столицу, может на долгие годы сохранить языковые навыки, усвоенные в провинции. Тем самым само понятие нормы вновь усложняется. Противопоставление детерминируется перекрестно: не только «столица — провинция» или «одна провинция — другая провинция», но в самой столице пересекаются и смешиваются разные языковые нормы, обусловленные территориальной и социальной пестротой населения. Все это влияет и на языковую норму, создает многочисленные типы нормы.

Итак, типы нормы находятся в прямой зависимости от степени обработанности самого литературного языка; от эпохи и характера взаимоотношений между разными языковыми стилями, от большего или меньшего влияния диалектов, от наличия или отсутствия вариантов данного языка в других странах и от некоторых дополнительных факторов, отмеченных в предшествующем изложении.

И все же само понятие нормы связано прежде всего и больше всего с понятием литературного языка.

5. НОРМА И ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Весьма своеобразно проблема нормы языка решается в художественной литературе. С одной стороны, именно великие писатели своим мастерством и авторитетом спо-

¹ Ph. Martinon. Comment on parle en français. P., 1927 (любопытен и подзаголовок этой книги: «La langue parlée correcte comparée avec la langue littéraire et la langue familière»).

собствуют созданию нормы, а с другой — они то и «нарушают» норму, заставляют ее находиться в состоянии почти непрерывного движения, расширяют и видоизменяют ее. В этом и обнаруживается специфичность влияния больших мастеров слова на норму языка. Этим и определяются различия подобных воздействий в разные эпохи жизни самого литературного языка.

Влияние выдающихся писателей особенно заметно в период интенсивного развития литературного языка. Очень поучительна в этом отношении позиция Гоголя. Писатель настолько смело творил в сфере литературного языка, что поражал даже таких искусных своих современников, как Тургенев. Гоголь постоянно нарушал речевые нормы своего времени, смело вводил в текст сочинений не только просторечные слова, но и просторечные типы склонения и спряжения¹. Вместе с тем Гоголь не допускал таких нарушений нормы, которые, как ему казалось, противоречили бы «духу русского языка». В заметке «Объявление об издании русского словаря» Гоголь решительно выступал против «искажения истинного значения коренных русских слов»². Гоголь, видоизменяя нормы литературной русской речи, вместе с тем способствовал становлению нового понимания этих норм.

Сказанное, разумеется, не означает, что все нововведения Гоголя впоследствии вошли в норму литературного языка. Многочисленные отдельные нововведения Гоголя, будь то неологизмы или диалектизмы, просторечные окончания слов или неправильные словосочетания, так и остались индивидуальным достоянием его стиля. И тем не менее общее воздействие Гоголя на норму русского литературного языка оказалось огромным. В. В. Стасов в своих воспоминаниях рассказывал: «С Гоголя водворился на Руси совершенно новый язык; он нам безгранично нравился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к

¹ А Белый. Мастерство Гоголя. М., 1934 (см., в частности, такие разделы этой книги, как «Глаголы Гоголя», «Язык существительных», «Фигура гиперболы»).

² Н. В. Гоголь. Сочинения. Редакция Н. С. Тихонравова. Т. 12. СПб., 1901, стр. 187.

натуре... Вся молодежь пошла говорить гоголевским языком»¹.

Сходное соотношение между общим литературным языком и языком отдельных великих писателей складывалось и в других странах, в особенности в переломную эпоху формирования их национальной культуры.

От смелых и многочисленных неологизмов Рабле, от его причудливых по конструкции предложений и книжных типов словообразования французский язык непосредственно воспринял немного, и тем не менее влияние языка Рабле на норму французской литературной речи оказалось сильным. Всем своим языковым творчеством Рабле способствовал формированию нового представления о языковой норме в эпоху Возрождения. После Рабле сама норма стала пониматься гораздо более широко, чем в начале XVI столетия. Уже этим язык Рабле оказал огромное воздействие на понятие нормы.

Но писатели не всегда способствуют расширению понятия нормы.

В XVII веке во Франции, в эпоху классицизма, когда возникла резко выраженная реакция против филологических концепций эпохи Возрождения с их «либеральным» отношением к «дозволенному и недозволенному» в языке, норму стали понимать совсем иначе. Нужно было «сузить» ее, сделать возможно более строгой. Теперь речь шла не о том, чтобы «защитить» французский язык во всем его богатстве, как думали в предшествующем столетии. В середине XVII века возникли другие задачи. Надо было установить норму не литературного языка вообще, а норму «хорошего обычая» (*bon usage*), ориентированную на речь определенных социальных кругов. Словарь языка резко суживается, грамматические правила строго фиксируются. В этих условиях задача выдающихся писателей XVII века, разделявших теорию «хорошего обычая», заключалась в том, чтобы сублимировать эту новую норму, по возможности не выходя за ее же пределы.

¹ См. свидетельства современников о языке Гоголя в кн. И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля», гл. 5 и 8. Пб. — Гельсингфорс, 1902 и в статье В. В. Виноградова «Язык Гоголя и его значение в истории русского языка». Материалы и исследования по истории русского литературного языка. Т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 5.

Так и поступил Расин. В отличие от Рабле и других писателей предшествующего столетия, он почти совсем не вводит новых слов, не занимается стилистическим словообразованием, не осложняет конструкции предложения. Он стремится лишь к шлифовке в области уже достигнутого. Его словарь в количественном отношении небогат. Писатель не боится повторять одни и те же эпитеты. Но в пределах «общего языка классицизма» Расин добивается большой выразительности¹.

Следовательно, влияние великих писателей на норму литературного языка может быть весьма различным. Оно определяется не только различной индивидуальной манерой самих писателей, но и теми задачами, которые возникают перед литературным языком в разные эпохи его бытования. Трудно представить себе писателя середины XVII века во Франции с таким отношением к языку, какое было характерно для Рабле. Также невозможно «пересадить» языковую концепцию Расина в первую половину XVI столетия. Воздействие выдающегося писателя на норму литературного языка определяется, следовательно, не только писательским «темпераментом», но, в первую очередь, общими условиями развития литературных языков в разные эпохи их функционирования.

Теоретик классицизма XVII века Буало не мог не осудить языковую концепцию эпохи Возрождения, выразившуюся у Рабле и Ронсаром:

Добиться захотел Ронсар совсем иного,
Придумал правила, но все запутал снова².

Норма литературного языка и норма языка художественной литературы, хотя и соотносительны, но отнюдь не тождественны. Игнорирование различий между ними приводит к целому ряду недоразумений. В. В. Иванов и С. К. Шаумян утверждают, например, что работа писателя над языком выражается в выборе «наилучшего из возможных способов выражения одной и той же мысли»³. Как справедливо уже было отмечено Л. И. Тимо-

¹ J. Cahen. Le vocabulaire de Racine. P., 1946.

² Н. Буало. Поэтическое искусство. Перевод Э. Линецкой. М., 1957, стр. 61. Подробнее о норме языка в XVI—XVII веках см. гл. 12.

³ См. сб. статей «Кибернетику на службу коммунизму» под ред. акад. А. И. Берга. М., 1961, стр. 228.

феевым, здесь остается неясным, к чему относится «наилучшее»¹. Ведь во всяком художественном произведении, начиная с эпохи Возрождения, автор обычно не может обойтись без речевой характеристики персонажей.

Когда гоголевский Селифан говорит Чичикову «как милости вашей будет завгодно», а все же «кнута не видишь, такая потьма», то эти слова и предложения являются, по-видимому, наилучшими для самого Селифана, но отнюдь не для русского литературного языка. Уже то очевидное положение, что язык художественной литературы не только опирается на все стили, но и широко использует просторечие и диалектные элементы, отличает его от литературного языка. Проблема осложняется еще и тем, что персонажи выдающегося писателя даже в тех случаях, когда им примерно в одинаковой степени доступен литературный язык, обращаются с ним неодинаково: индивидуальные различия речи оказываются важным компонентом в индивидуальном же различии характеров самих персонажей.

Между тем норма вырастает прежде всего из общего и типичного и лишь потенциально учитывает отдельное и индивидуальное. Именно этим обуславливается различие двух понятий нормы: той, которая применима к литературному языку, и той, которая возможна в языке художественной литературы. Один из создателей кибернетики Н. Винер в известной степени учитывал отмеченное различие, когда подчеркивал, что для теории информации нормативные вопросы языка являются «...очень щекотливыми» и трудными².

Следует сделать еще одну оговорку. Учение об избыточности, которое разрабатывается в современной теории информации, не может механически применяться к языку художественной литературы и тем более — к его норме. Если в русской разговорной речи в построении, например, типа «клянусь я первым днем творенья, клянусь его последним днем» легко обнаружить избыточные элементы (повторение *клянусь*, повторение *днем*),

¹ Л. И. Тимофеев. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., 1964, стр. 322 и сл. См. также блестящий очерк: А. Г. Горнфельд. Художественное слово и научная цифра. В сб. его статей «Муки слова». М. — Л., 1927, стр. 113.

² Н. Винер. Кибернетика и общество. М., 1958, стр. 99.

то в стихотворных строках лермонтовского «Демона» «избыточность» может показаться лишь человеку, ничего не желающему понять в специфике художественной речи (аналогичные повторы известны не только стихотворному, но и прозаическому повествованию; можно вспомнить, например, знаменитое начало «Воскресения» Льва Толстого, где уже в первом предложении пять раз повторяется «как ни»¹).

Поэтому невозможно согласиться с теми авторами, которые утверждают, что «...высокий уровень избыточности в произведениях определенного автора свидетельствует о злоупотреблении его одними и теми же словами и оборотами...; напротив того, низкая избыточность в произведениях некоторых больших писателей может характеризовать яркость и нестандартность их языка»². Авторы не учитывают, что избыточность избыточности разнь и что в подобных случаях чисто количественный подсчет «избыточных элементов» без учета их функциональной роли в художественном целом совершенно невозможен.

¹ Вот это предложение: «*Как ни* старались люди, собравшись в одно небольшое место, несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, *как ни* забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, *как на* счищали всякую пробивавшуюся травку, *как ни* дымили каменным углём и нефтью, *как ни* обрезывали деревья и не выгоняли всех животных и птиц, — весна была весной даже и в городе».

² И. М. Яглом, Р. Л. Добрушин, А. М. Яглом. Теория информации и лингвистика. «Вопросы языкознания». 1960, № 1, стр. 108. Близка к этой точке зрения и Р. М. Фрумкина, которая прямо связывает богатство лексики А. С. Пушкина с употреблением редких слов (См. Р. М. Фрумкина. Статистические методы изучения лексики. М., 1964, стр. 51). Между тем лексическое богатство Пушкина было обусловлено, разумеется, не редкими словами, а тем, что, по меткому выражению ещё Гоголя, поэт «раздвинул границы» литературного языка, сделал повседневные слова «более емкими». Гольденвейзер записал слова Льва Толстого: «Как это у Тютчева? — И паутины тонкий волос Блестит на праздной борозде. — Здесь слово «*праздной*», как будто бесмысленно..., а между тем, этим словом сразу сказано, что работы окончены... В умении находить такие образы и заключается искусство писать стихи, и Тютчев на это был великий мастер». А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. Т. 1. М., 1922, стр. 315. К этому можно присоединить суждение другого замечательного художника — Мопассана: «Лучше попытаемся быть отличными стилистами, чем коллекционерами редкостных слов». См. сб. «Литературные манифесты французских реалистов» под ред. М. К. Клемана. Л., 1935, стр. 140.

Сами авторы опровергают свое собственное утверждение, когда через несколько строк заявляют: «Вообще все возможности совершенствования литературной формы произведений связаны с наличием в языке высокой избыточности»¹.

Специфика избыточности языка художественной литературы не может не отразиться и на специфике его нормы. Здесь свои понятия нужного и ненужного, экономного и неэкономного, лишнего и нелишнего, определяемые общей функциональной значимостью языка художественной литературы. В той мере, в какой он разделяет общую коммуникативную функцию всякого языка, во всех его стилях, он разделяет с ним и общие принципы нормы, но в той мере, в какой язык художественной литературы приобретает и дополнительные функции, связанные с особенностями его эстетического воздействия на читателей или слушателей, в сфере «художественного языка» возникают новые границы нормы. Они не только расширяются, но и качественно видоизменяются².

В каком же, однако, смысле чтение великих художественных произведений помогает людям совершенствовать знание родного языка, его нормы? Почему человеку, плохо владеющему русским языком, рекомендуют читать классиков художественной литературы? Эти вопросы, кажущиеся столь простыми и очевидными, в действительности сложны и многоплановы, если не забывать о том различии типов нормы, которое только что было отмечено.

Из четырех великих русских прозаиков XIX века — Гоголя, Тургенева, Льва Толстого и Достоевского — только Тургенев может непосредственно «нацелить» на

¹ И. М. Яглом, Р. Л. Добрушин, А. М. Яглом. Теория информации и лингвистика. «Вопросы языкознания». 1960, № 1, стр. 108.

² Разумеется, повторы и прочие «избыточные элементы» обнаруживаются не только в языке художественной литературы, но и в разговорной речи, где они обуславливаются, однако, совсем другими причинами — чаще всего своеобразием разговорной ситуации. «Что там произошло? — спросил я. Произошло? — удивился он». См. об этом: J. Hofmann. Lateinische Umgangssprache. Aufl. 3, Heidelberg, 1951, стр. 125—134; Н. Ю. Шведова. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1960, стр. 300—336.

литературную языковую норму. Только язык этого мастера непосредственно обогащает наши представления о норме литературного языка его эпохи и, в известной мере, о норме языка наших дней, связанной с предшествующей традицией. Но этого нельзя сказать о языке трех других замечательных мастеров, норма которого настолько заметно отклоняется от общелитературной, что осложняет всю проблему взаимоотношений между литературным языком и языком художественной литературы.

Из отмеченного различия между языком Тургенева, с одной стороны, и языком Гоголя, Льва Толстого и Достоевского — с другой, ни в коем случае, однако, не следует, что чтение произведений второй группы авторов не расширяет и не углубляет наших представлений о норме литературного языка. Из этого различия следует другое: влияние языка таких писателей, как Гоголь или Лев Толстой, на литературную норму оказывается иным, чем аналогичное влияние языка мастеров, следующих манере Тургенева.

Попытаемся кратко обосновать отмеченное различие.

Вскороги после смерти Герцена Тургенев писал о нем в 1870 году Анненкову: «Язык его, до безумия неправильный, приводит меня в восторг: живое тело»¹. Через 27 лет, в 1897 году, Короленко отметил в «Дневнике»: «Перечитываю «Войну и мир». Это уже в третий раз, и с каждым разом это произведение Толстого кажется мне все более великим... Но слог неотределанный, даже прямо распушенный: «Ныне, увидев ее мельком, она показалась ему еще лучше». Такие, еще более неправильные, часто запутанные фразы попадаются то и дело. Но над всем этим бьется какая-то особенная, спокойно-величавая и правдивая нота, которая придает слогу Толстого... внезапную силу и неодолимую прелесть»². Тургенев и Короленко были писателями того типа, авторский язык которых строго следовал за литературной нормой. Они могли дополнять и расширять эту норму, делать ее более «гибкой», но они обычно не могли резко нарушать ее, а тем более идти ей наперекор.

¹ Сб. «Русские писатели о языке». Л., 1954, стр. 320.

² Там же, стр. 647—648.

Иначе относились к литературной норме Герцен и Лев Толстой, вызвавшие критические замечания Тургенева и Короленко. Для первых двух мастеров важно было целое, а не отдельные «детали». Они стремились развивать язык в целом, порою заметно нарушая общепринятые в данную эпоху отдельные элементы литературной нормы. Любопытно, что совершенно независимо друг от друга именно это отмечают Тургенев и Короленко: они восхищаются языком Герцена и Льва Толстого в целом («живое тело», «над всем этим бьется какая-то особенная... нота»), но не принимают и критикуют отдельные элементы их языка, нарушающие норму¹.

Можно ли, подражая Л. Толстому, писать «Увидев ее мельком, она показалась ему еще лучше»? Разумеется, нельзя. Но можно ли, постоянно читая Л. Толстого, безмерно обогащать свое общее знание русского языка, его ресурсов, особенностей, выразительных возможностей и даже трудностей? Не только возможно, но и необходимо. На подобные вопросы по существу дали точные ответы уже сами писатели, «противники» стилистической манеры Герцена и Льва Толстого.

Итак, влияние языка выдающихся писателей на норму литературного языка может быть двух типов: либо непосредственным (такие художники слова, как Тургенев или Короленко), либо опосредствованным (такие художники слова, как Гоголь, Герцен или Лев Толстой). Разумеется, между этими «крайними точками» могут располагаться многочисленные «промежуточные разновидности», но от этого само противопоставление не теряет своей силы. Преобладание того или иного «типа» обусловлено исторически. В разные эпохи и в разных странах степень индивидуальных отклонений от норм литературного языка бывает различной². Вместе с тем нельзя установить и другой панхронической закономерности и утверждать, что один из этих «типов» всегда оказывает на норму литературного языка более благоприятное влияние, чем другой.

¹ А. Чехов писал о языке Л. Толстого: «Какой фонтан бьет из-под этих «которых», какая прячется под ними гибкая, стройная, глубокая мысль, какая кричащая правда!» (А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Т. 9. М., 1944—1950, стр. 496).

² Подробнее об этом в гл. 5.

Влияние языка писателя на литературную норму как бы преломляется сквозь призму всей его индивидуальности, его общественной и художественной «весомости». Поэтому, несмотря на отдельные «неправильности» языка Льва Толстого, его воздействие на русский литературный язык в целом было все же большим, чем воздействие всегда «правильного» Короленко, его младшего современника, владевшего изящной и в то же время простой манерой литературного повествования¹.

Нередко писатель, теоретически стремящийся к сохранению максимально «правильного языка», практически, в своем художественном творчестве отступает от этого правила, расширяет нормы литературного языка, глубоко черпая из ресурсов народной и разговорной речи.

Итальянский прозаик XIV столетия Франко Саккетти в предисловии к своим «Новеллам» заявлял, что он хотел следовать высокой литературной манере Боккаччо — «превосходного флорентийского писателя». На деле, однако, оказалось, что, изображая жизнь простого люда современной ему Флоренции, Саккетти воспользовался словарем, интонациями и синтаксическими конструкциями народной речи. Абстрактная норма литературного языка, бытовавшая в сознании Саккетти, столкнулась с практическим стремлением писателя передать все многообразие действительности. В результате подобного столкновения норма литературного языка Саккетти расширилась по сравнению с аналогичной нормой его учителей — Данте, Петрарки и Боккаччо².

Норма литературного языка и норма языка художественной литературы обычно находятся в постоянном и разнообразном взаимодействии. Но, как уже подчеркивалось в начале раздела, они отнюдь не тождественны. Поэтому различать их необходимо.

Литературный язык всегда эстетически сублимирован (в большей или меньшей степени). В самом отборе

¹ Вне сравнения со Л. Толстым влияние Короленко на русский литературный язык конца XIX — начала XX столетий было бесспорно плодотворным.

² Ф. Саккетти. Новеллы. Перевод В. Ф. Шишмарева. М. — Л., 1962, стр. 13. Ср. Т. Б. Алисова. Синтаксис и стиль в процессе формирования письменной нормы литературного итальянского языка XIII—XVII веков. «Вестник МГУ, серия 7». 1963, № 1, стр. 53.

слов и конструкций, в самом указании — это правильно, а это неправильно — имеется известная эстетическая оценка. Но подобная эстетическая оценка относится к выработанным нормам литературного языка и, как правило, не обусловлена индивидуальностью говорящего или пишущего.

Несколько иные отношения складываются в языке художественной литературы. Здесь на эстетическую функцию общего литературного языка как бы накладывается вторая эстетическая функция языка художественной литературы. Она нередко нарушает границы общепринятых норм и окрашивается в индивидуальные тона авторской языковой манеры, в которой чисто языковые элементы часто превращаются в элементы индивидуального стиля. Эстетическая функция литературного языка может быть названа общей эстетической функцией (или эстетической функцией первой степени), тогда как эстетическая функция языка художественной литературы — авторской эстетической функцией или эстетической функцией второй степени¹. Подобное разграничение существенно для литературы нового и новейшего времени, когда авторская манера «применения языка» выполняет важную художественную функцию и нередко оказывает воздействие на состояние и общий уровень развития литературного языка.

Сказанное ни в коей степени не должно умалить значение основной функции языка — коммуникативной, доминирующее положение которой остается бесспорным во всех языковых стилях. Но нельзя недооценивать и роли возможных других функций языка, среди которых не последнее место занимает и эстетическая функция в сфере таких категорий, как литературный язык и язык художественной литературы².

¹ См. об этом подробнее в гл. 3 и 5.

² Коммуникативная — основная функция языка. Она должна пониматься широко. Что же касается других языковых функций, то их число и наименования у различных исследователей различны. Р. О. Якобсон, например, насчитывает шесть языковых функций в такой последовательности: познавательная, коммуникативная, экспрессивно-эмоциональная, побудительная или апеллятивная, фатическая или непосредственно-контактная и поэтическая. R. Jakobson. *Poetyka w świetle językoznawstwa*. «Pamiętnik literacki». Warszawa — Wrocław, 1960, N 41, стр. 440.

Плодотворное воздействие писателей на литературный язык было весьма ощутимым в разные эпохи в истории культуры многих народов. Один из английских исследователей назвал Францию «страной грамматистов» (a nation of grammarians)¹. Несколько раньше об этом же писал Жорж Дюамель в своей книге о цивилизации².

Влияние оказалось двусторонним. Писатели, уже в силу своего профессионального долга, интересуются языком. А широкие слои читателей, любители художественной литературы, развивают свой лингвистический вкус, знакомясь с текстами тонких и вдумчивых стилистов. Так рождается впечатление о «нации грамматистов», хотя история культуры многих народов знает и периоды падения интереса к языку и художественному творчеству.

Возвращаясь к Франции, нельзя не отметить, что выдвижению парижского диалекта как центрального, из которого впоследствии вырастет литературный язык, способствовали писатели и грамматисты. Разумеется, само выдвижение парижского диалекта было обусловлено рядом экономических, политических и культурно-исторических факторов. Но и роль писателей здесь была немаловажной.

Уже в XII столетии поэт Конон де Бетюн жаловался, что его плохо понимают в Париже, так как он пишет на своем местном наречии (артезианском диалекте). Позднее, в XIII веке, Жан де Мэн, автор второй части «Романа о Розе», обращаясь к читателю, просил прощения за свой «плохой и необработанный язык». «Я родился не в Париже» — этим объяснял поэт свое несовершенное знание литературного языка. Вывод, подсказанный обоими авторами, был несомненным: изучайте парижскую речь, прислушивайтесь к тому, как следует правильно и выразительно передавать свои мысли на родном языке и тогда вы не будете испытывать тех затруднений, о которых поэту приходится говорить.

¹ L. Harmer. The French Language today. Ld., 1954 (первая глава этой книги называется «Страна грамматистов»).

² G. Duhamel. Civilisation française. P., 1945, стр. 50.

Впоследствии эти положения неоднократно повторялись известными и менее известными писателями. В XVI веке возникла даже проблема «защиты и прославления» французского языка. В следующем столетии создается Академия (1635), перед которой первоначально были поставлены чисто лингвистические задачи — создать «Словарь» родного языка и описать его грамматику. Расин посылает свои трагедии на суд к грамматисту Вожла и ожидает его апробации. В XVIII столетии теоретические и практические вопросы языка широко обсуждаются крупнейшими писателями и дебатировались, в частности, на страницах «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. Еще через столетие процессом развития литературного языка стали интересоваться уже почти все писатели. А в наше время спорные вопросы функционирования языка живо обсуждаются не только в специальных лингвистических изданиях, но и на страницах распространенных газет и журналов¹.

Своеобразное содружество писателей и грамматистов складывается и в Италии. Ариосто три раза переделывает своего «Неистового Роланда» — в 1516, 1521 и 1532 годах, причем третья редакция основывается на языковых рекомендациях, предложенных в 1525 году Бембо в его трактате «Рассуждения о народном языке»². Несколько позднее знаменитый скульптор, но еще начинающий рассказчик, Бенвенуто Челлини (1500—1571) посылает свое жизнеописание для исправлений к более опытному стилисту Б. Варки, автору многих исторических и литературных сочинений. Варки легко обнаруживает стилистические промахи Челлини, но, пора-

¹ См., например, периодические статьи о языке, принадлежащие видным филологам и писателям: М. Коэна — в «Humanité», Садуля и Арагона — в «Lettres françaises», Доза и Лебидуа (младшего) — в «Le Monde», Брюно — в «Le Figaro littéraire», Терива — в «Les nouvelles littéraires» и т. д. См. также массовый ежемесячный лингвистический журнал «Vie et langage», который продается во Франции в газетных киосках. И все это не мешает французскому языку впитывать в себя всевозможного рода аргоизмы и «вульгаризмы».

² M. Diaz. Le correzioni all'Orlando Furioso. Napoli, 1900; B. Migliorini. Saggi linguistici. Firenze, 1957, стр. 178—186. В 1532 году в новом издании своей поэмы Ариосто прибавил четверостишие, посвященное Бембо (XLVI, 15—19). Здесь поэт признается, что он стремился следовать за «чистым и ясным языком Бембо».

женный непосредственностью и эмоциональными разговорными интонациями повествования своего друга, оставляет его текст в первозданном виде. То, что казалось Челлини слишком грубым для «высокого» литературного жанра, представилось Варки убедительным. Чисто литературные достоинства автобиографии Челлини (живость изложения, яркость характеристик, стремительность действия) как бы компенсировали стилистические промахи. Варки побоялся, что «гладкое повествование» лишь испортит книгу Челлини¹.

Крупнейший итальянский писатель XIX века А. Мандзони (1785—1873) выступает в роли строгого судьи языка и стиля своего же романа «Обрученные». Первое издание этого произведения появилось в 1825—1827 годах. Затем, увлекшись филологией и историей флорентийского диалекта, Мандзони обнаруживает в своем романе множество промахов: ненужные ломбардизмы, стилистические шероховатости (например, в диалогах повторы типа — *он сказал, она сказала*) и т. д. Автор тщательно перерабатывает стиль повествования или, как он сам образно выражается — «прополаскивает свои пожитки в водах Арно» (река во Флоренции — родине многих великих итальянских поэтов и прозаиков)².

Итальянские писатели вообще часто совмещали профессию литератора и профессию филолога. Дж. Леопарди (1798—1837) прежде чем стать всемирно известным поэтом, зарекомендовал себя рядом серьезных филологических разысканий, основательными комментариями к сочинениям Цицерона и Петрарки, переводами из Гомера, Вергилия и других авторов. Поэт и романист Н. Томмазо (1802—1874) выступал и как лексикограф, в частности, как автор большого «Словаря синонимов итальянского языка», впоследствии неоднократно переиздававшегося.

Дж. Кардуччи (1836—1907) разрабатывает теорию итальянского стиха, выступает с рецензиями на словари и грамматики. Де Амичис (1846—1908) создает не

¹ K. Vossler. Benvenuto Cellinis Stil in seiner Vita. Halle, Niemeyer, 1899. Поправки Б. Кроче к этому исследованию Фосслера см. в кн.: В. Гросе. Problemi di estetica. Bari, 1910, стр. 143—171.

² См. материалы в кн.: В. Reynolds. The linguistic writings of Alessandro Manzoni Cambridge, 1950.

только романы, но и книгу о культуре итальянского языка¹. Первая печатная работа Л. Пиранделло (1867—1936) была не пьесой и не рассказом, а диалектологическим исследованием, посвященным его родному сицилийскому говору.

Но не только и даже не столько интересы писателей к их родному языку повышали его «престиж». Само творчество выдающихся мастеров слова не могло не оказывать воздействия на язык. Уже в 1873 году лингвист Асколи писал, что выдвижение флорентийского диалекта, как основы литературного языка в Италии, было в значительной степени обусловлено огромным влиянием и неотразимым обаянием самого творчества Данте, языка и стиля поэта².

Если и не в такой степени, как в Италии и во Франции, пристальный интерес писателей к своему родному языку проявляется и в других странах. В Испании, в эпоху «золотого века» ее литературы (XVI—начало XVII столетий), все крупнейшие поэты и прозаики специально интересуются теорией и культурой языка. Известны многочисленные лингвистические суждения Сервантеса, разбросанные по всему тексту «Дон Кихота» и некоторых «Назидательных новелл» (см. особенно «Новеллу о беседе собак»). Судьбы и дальнейшие перспективы развития языка волнуют Лопе де Вега, Гонгору, Кальдерона, Аларкона и других выдающихся представителей испанской художественной литературы³.

Нельзя не отметить при этом одного, весьма знаменательного обстоятельства. В эпоху Сервантеса и Лопе де Вега вопрос о норме испанского литературного языка не стоял так остро, как в более позднюю эпоху, в XVIII веке, когда была создана Испанская Академия

¹ E. de Amicis. *L'idioma gentile*. Milano, 1909 (изд. 1, 1905). Об истории создания этой книги и о том, как известный писатель стал заниматься лингвистикой см.: A. S a b e r s k y. *Das Verhältnis des Italieners zu seiner Landessprache*. Berlin, 1909.

² «Archivio glottologico italiano». Vol. 1. 1873, стр. 17.

³ Открыто выражать свои симпатии к общенародному языку становится все труднее и труднее после 1558 года, когда в Испании было запрещено печатание книг без разрешения Королевского совета. См. В. Д. Чурсин. Цензура в Испании и памфлеты Кеведо. В сб.: «Вопросы творческой истории литературного произведения». Л., Изд-во ЛГУ, 1964, стр. 26.

(1713). Это парадоксальное на первый взгляд положение должно быть объяснено влиянием великих мастеров слова на норму литературного языка. Когда писали Сервантес или Лопе де Вега, то их сочинения, как бы сами по себе, служили образцом того, как следует обращаться с литературным языком. В языке этих мастеров практически решались сложные проблемы соотношения разных стилей, народной, разговорной и литературной речи, неологизмов и архаизмов, старого и нового. В следующем же столетии Испания уже не имела писателей, чье творчество могло бы служить своеобразным примером того, как практически следует развивать литературный язык. Не располагая же блестящими образцами, достойными подражания, теоретики языка стремились создать такие образцы в теории. Перед организованной в XVIII веке Испанской Академией и была поставлена подобная задача: нормализовать литературный язык, создать лексикон и грамматику.

Сказанное, разумеется, не означает, что в эпоху блестящего расцвета художественной литературы теория литературного языка вообще теряет свое значение и приобретает его лишь в эпоху упадка художественного творчества. Речь идет о другом. В эпоху расцвета художественной литературы лучшие ее образцы как бы «работали на теорию», помогали ей сформулировать «требования» к литературному языку. В эпоху же, когда художественная литература теряла свои позиции и тем самым не могла давать никаких практических образцов, на которые оперлась бы теория, сама теория становилась более искусственной и более абстрактной. Законодатели языка выступали с декларациями. Они больше убеждали читателей, чем осмыслили уже имеющийся в литературе опыт.

Надо иметь в виду и другое. Почти во всех романских странах (кроме Италии) возникновение теории литературного языка либо несколько опережало время появления великих писателей, либо шло параллельно с формированием большой литературы. Теоретики литературного языка XV—XVI веков только в Италии имели возможность ссылаться на опыт Данте, Петрарки и Боккаччо. В Испании и Франции картина оказалась иной. Здесь теоретики языка этого же периода могли учитывать лишь опыт писателей-современников, величье

которых было осмыслено позднее. Готовыми «устоявшимися» образцами художественного творчества (а, следовательно, и обработанного писателями языка) теоретики еще не располагали.

Поэтому испанец Вальдес в своем «Диалоге о языке» (1535) рекомендовал считаться с языком таких прозаиков и поэтов, как Хуан де Мена (Juan de Mena) и Хуан де Энсина, авторами скучных аллегорических произведений самых разнообразных жанров, а француз Дю Белле в своей «Защите и прославлении французского языка» (1549) называл имена, теперь уже почти совсем забытых Г. де Лорриса и Ж. де Мэна (Jean de Meun). Между тем язык сочинений современников Дю Белле, например, Ронсара или Рабле, казался автору «Защиты» еще недостаточно устоявшимся¹.

В еще более трудном положении оказались румынские грамматисты и лексикографы, которые составляли грамматики и словари родного языка в эпоху, предшествовавшую появлению оригинальной румынской художественной литературы в первой половине XIX столетия. В результате — румынские словари и грамматики XVIII века теперь уже утратили свое значение не только по своему методу (это естественно), но и по своему материалу, так как они оказались в стороне от общего развития литературного языка и языка художественной литературы в Румынии².

Иной становится историческая ситуация в Румынии уже с начала XIX столетия. В 1836 году писатель и филолог Элиаде Редулеску подчеркивает важную роль художников слова в формировании и развитии литературного языка. В 1855 году другой писатель — Алеку Русу в своих «Размышлениях» уже прямо заявляет, что грамматика литературного языка должна черпать материал

¹ В другую историческую эпоху «ситуация» повторилась. В своей теории художественного творчества Иммануил Кант прошел мимо произведений своих же современников — сочинений молодого Гёте и других представителей Sturm und Drang'a, но зато охотно ссылаясь на рассудочную прозу короля Фридриха II и на стихи третьестепенного поэта Витгофа (см. об этом статью В. Ф. Асмуса о Канте в сб. «Из истории эстетической мысли нового времени». М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 26).

² A. Rosetti, B. Cazacu. Istoria limbii române literare. Vol. 1. București, 1961, стр. 27.

прежде всего из сочинений выдающихся беллетристов¹. Позднее, в 1877—1880 годах, крупнейшие поэты и прозаики (Эминеску, Караджале, Славич) обсуждают план создания грамматики литературного языка, которая бы учитывала особенности разговорной речи². Хотя этот план коллективной филологической работы и не был осуществлен, отдельные румынские писатели усиленно трудились над выработкой норм литературного языка. С исследованиями и статьями в области литературной речи выступают К. Негруцци, И. Славич, М. Садовяну и другие выдающиеся мастера художественного слова. Они не только сами развивают литературный язык, но и стремятся осмыслить особенности его функционирования, принципы, определяющие его норму.

Но, как справедливо отмечал еще историк Н. Йорга, самый крупный румынский поэт XIX столетия М. Эминеску изучил старую родную ему литературу и язык раньше, чем это сделали его современники, известные филологи Гастер и Хашдеу³. Писатель указал путь обогащения литературного языка и поставил филологические дебаты на более твердые основания.

В разных странах, в те или иные эпохи, отношения между теоретиками и практиками языка (писателями) складывались неодинаково. Шекспир, например, опережал теоретиков языка и стиля своего времени. Он стремился прежде всего к тому, чтобы его понимали современники, многочисленные зрители театра «Глобус», для которых драматург писал свои пьесы. Когда в «Цимбелине» (V, 4, 146—147) одно из действующих лиц замечает — «такое дело, которое сумасшедшие *язычат* и не *мозгуют*» (*such stuff as madmen tongue and brain not*), т. е. «такое дело, о котором только сумасшедшие могут говорить, сами не понимая его», то писатель смело превращает существительные *tongue* 'язык' и *brain* 'мозг' в глаголы, твердо рассчитывая на смекалку зрителей «Глобуса». Как заметил известный знаток Шекспира М. М. Морозов, великого драматурга отлично

¹ «Scriitorii romîni despre limbă și stil», culegere de texte și introducere de Gh. Bulgăr. București, 1957, стр. 81 и 114.

² Gh. Bulgăr. Eminescu despre problemele limbii romîne literare. București, 1961, стр. 15—16.

³ Там же, стр. 40.

воспринимали современники, хотя его язык и стал впоследствии местами трудным, когда теоретики ограничили норму более «жесткими» рамками. Ранее понятное превратилось в менее понятное и вызвало необходимость особого комментария¹.

В эпоху становления норм литературного языка отношения между писателями и теоретиками языка могут быть весьма динамичными.

В филологическом трактате итальянского писателя XVI столетия Бенедетто Варки (*L'Ercolano*, 1570 г.) находим любопытную главу, повествующую о том — «Языки ли создают писателей или писатели — языки?» За этим вопросом, заданным одним из участников диалога, последовал вопрос, предложенный другим собеседником: «Кому обязана статуя своим рождением — мрамору или скульптору?» Ответы на них, хотя и не даются в открытой форме ни одним из собеседников, однако явно подразумеваются: скульптор обрабатывает мрамор, подобно тому, как писатель обрабатывает и совершенствует свой родной язык².

* *
*

Но как же в наше время решается вопрос о возможности воздействия писателей и филологов на норму литературного языка. Писатели отвечают на этот вопрос всегда положительно (воздействие не только возможно, но и желательно), считая, что своим примером, языком своих произведений они способствуют дальнейшему развитию нормы литературного языка.

О возможности разумного воздействия на норму говорят и многие, хорошо известные филологи. Об этом писали лингвисты разных стран: советский ученый Л. П. Якубинский³, чех Гавранек⁴, французы

¹ М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954, стр. 105; M. Lehnert. Shakespeares Sprache und wir. Berl., 1963, стр. 28.

² B. Varchi. *L'Ercolano. Dialogo nel quale si ragiona delle lingue*. Vol 2. Milano, 1804, стр. 6.

³ Л. П. Якубинский. Сосюр о невозможности языковой политики. В сб.: «Языковедение и материализм». Вып. 2. М. — Л., 1931, стр. 91—108.

⁴ B. Havránek. Zum Problem der Norm. Actes du 4^e congrès international de linguistes. Copenhague, 1938, стр. 151—156.

Ф. Брюно¹ и А. Соважо², итальянец Б. Мильорини³ и многие другие. Филологи могут способствовать устранению ненужного, поощрять и развивать нужное и целесообразное. Они в состоянии упорядочить грамматику и произношение, рекомендовать одни неологизмы и выступать против других, по тем или иным причинам непригодных или излишних и т. д.

В свое время Ф. Брюно призывал к разумному союзу выдающихся писателей и опытных филологов — союзу, который в известной мере направлял бы развитие литературного языка. Подобный союз оберег бы язык, с одной стороны, от претензий пуристов-догматиков, а с другой — от тех, кто сознательно или бессознательно небрежно обращается с ресурсами родного языка, тем самым притупляя остроту его выразительных (в широком смысле) возможностей. Союз этот должен способствовать развитию подлинно живого языка и подлинно демократической нормы.

В этой связи нельзя не вернуться к вопросу о типах языковой нормы, о чем уже шла речь в предшествующем разделе. Если присмотреться к тому, как разные писатели и грамматисты в те или иные исторические эпохи представляли себе характер воздействия «мастера языка» на языковую норму, то здесь нельзя не выделить двух основных пониманий подобного воздействия.

Чаще всего писатели стремятся к отбору нормы, т. е. к отбору того, что уже имеется в языке, но нуждается в разграничении, в отделении от «ненужного», в шлифовке или сублимации. Элементы, ранее бытовавшие только в народной речи, могут войти в литературный язык. Во всех этих процессах писатели занимают активную позицию, определяют направление, интенсивность развития, степень «удачности» каждого фактора.

Но писатели (вместе с грамматистами) иногда действуют иначе. Они способствуют созданию нормы. В этом случае их интересует не столько то, что уже имеется в языке, сколько созданное ими — «мастерами

¹ F. Brunot. *Observations sur la «Grammaire de l'Académie française»*. P., 1932.

² A. Sauvageot. *Français écrit, français parlé*. P., 1962, стр. 185—189.

³ B. Migliorini. *Saggi linguistici*. Firenze, 1957, стр. 319—330.

языка». Известно, что у разных народов и в разные эпохи имелись защитники как первого, так и второго понимания нормы. Типы нормы определяются характером отношения крупных писателей к своему родному языку, к его состоянию.

Между испанскими теоретиками литературного языка эпохи «золотого века» (XVI) и французскими мыслителями Возрождения можно обнаружить борьбу сторонников отбора со сторонниками создания нормы. В значительном филологическом трактате этой эпохи, в «Диалоге о языке» Хуана Вальдеса (1535), защищается принцип отбора. И это понятно, если принять во внимание общие устремления автора: сблизить письменный язык с разговорным («я пишу так, как говорю»), устранить ненужные дублетные формы, освободить родной язык от воздействия норм латинской грамматики. Вместе с тем Вальдес различает «хорошую» и «грубую манеру речи» (*buen hablar*, *grosero hablar*); он за отбор, а не за механическое соединение разных языковых напластований¹.

Иначе понимал норму француз Дю Белле, когда в 1549 году, в возрасте 27 лет, выступил со знаменитым трактатом «Защита и прославление французского языка», ставшим манифестом целой литературной школы поэтов Плеяды. Страстно желая «защитить» родной язык, показать его возможности в борьбе с латынью, молодой Дю Белле несколько односторонне стал подчеркивать широкие права писателей «изобретать новое». И хотя это «изобретение» в основном сводилось к созданию новых слов, к поискам «выразительных средств» литературного изображения, Дю Белле все же ставил акцент не на отборе, а на изобретении. Эти идеи манифеста Плеяды были подхвачены и Ронсаром в предисловии к его «Франсиаде» (1572)².

¹ J. de Valdés. *Diálogo de la lengua*. Prólogo de J. Moreno. Madrid, 1919, стр. 82. См. также R. Menéndez Pidal. *La lengua de Cristóbal Colón*. Madrid, 1958, стр. 85.

² В более поздние годы жизни Ронсар и, особенно, Дю Белле стали осторожнее относиться к принципу «изобретения нормы». См. Ю. Б. Виппер. Дю Белле и пути развития французской поэзии. «Филологические науки». 1960, № 3, стр. 10—26; З. В. Гук-овская. Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения. Л., 1940, стр. 70—75.

Чем объяснить различие в понимании нормы языка между крупнейшими ее истолкователями в разных странах примерно в одну и ту же важную и переломную историческую эпоху? Думается, что это различие было определено исторически — уровнем развития каждого из рассматриваемых языков, задачами, которые стояли перед их теоретиками.

Дело в том, что борьба народного языка с латынью в эпоху Возрождения не протекала в Испании так остро, как в это же время она совершалась во Франции. В Испании уже замечательный гуманист А. Небриха (1441—1522) в «Грамматике кастильского языка» (1492) стремился обосновать права и сферу распространения родного языка. И хотя Небрихе еще не удается полностью освободиться от воздействия латинской грамматической схемы при описании живого языка, он все же понимал особенности каждого языка (см. «Предисловие» к грамматике¹).

Иная картина сложилась во Франции. До выхода в свет манифеста Плеяды, все французские грамматики, которые впервые стали выходить в свет в первой половине XVI столетия, еще целиком находились во власти латинской схемы. Наиболее известная из подобных грамматик так и называлась — «Латино-галльская грамматика» (*Grammatica latinogallica*), хотя и предназначалась для изучения французского языка. Она принадлежала перу Жака Дюбуа и была опубликована в 1531 году. В этой книге все категории французского языка оценивались с позиций языка латинского. Сходства с латинским языком признавались прекрасными, расхождения — «ужасными». Примерно на таком же уровне были и другие грамматические сочинения той эпохи. Они не приближали читателей к языку, а удаляли их от него².

Первая, собственно французская, грамматика вышла во Франции только в 1550 году («*Grammaire françoise*» par L. Meigret), через год после опубликования мани-

¹ A. Nebrija. Gramatica de la lengua castellana. Salamanca, 1492. О значении этой грамматики для испанской культуры эпохи Возрождения см. W. Bahner. Beitrag zum Sprachbewußtsein in der spanischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Berl., 1956, стр. 120—123.

² См. материалы в кн.: Ch. Livet. La grammaire française et les grammairiens du XVI^e siècle. P., 1859.

феста Плеяды. Перед Дю Белле, автором манифеста, стояла, таким образом, сложная задача. Надо было «оторвать» французский язык от латыни, теоретически доказать возможность работы над родным языком независимо от норм латыни. Поэтому Дю Белле особенно подчеркивал роль писателей в процессе подобной работы. Писатели не только должны отбирать из уже имеющегося материала языка, но и создавать новое: вводить неологизмы, заниматься словопроизводством, обогащать выразительные ресурсы речи. Так возникали предпосылки не для обоснования принципа отбора нормы, а для демонстрации принципа создания нормы. «Почему мы собираем крохи со стола других языков, как будто бы мы стыдимся пользоваться своим собственным», — восклицает Дю Белле и призывает писателей совершенствовать свой язык¹.

Не случайно, следовательно, у Вальдеса в Испании преобладала теория отбора нормы, а у Дю Белле во Франции — теория создания нормы. Это различие определялось общим состоянием обоих литературных языков и неодинаковыми задачами, возникавшими перед теоретиками нормы. Хотя последующая поэтическая практика Дю Белле, как и его знаменитого друга и сторонника Ронсара, основывалась скорее на принципе отбора нормы, чем на принципе ее создания (зрелые стихи Дю Белле и Ронсара лишены внешних признаков новаторства), все же теоретические разногласия в обосновании понятия нормы поучительны и интересны. Они были вызваны определенными объективными причинами.

Столкновение теории отбора нормы с теорией создания нормы могло наблюдаться и в одной стране, причем не только у филологов, но и у практиков художественной речи — у писателей. Присмотримся с этой точки зрения к двум крупнейшим представителям испанской литературы «золотого века», к Лопе де Вега (1562—1635) и к Луису Гонгоре (1561—1627).

Тонкий лирик, Гонгора объявил войну разговорным интонациям в поэзии. Уже современники считали его стихи темными. О «темной манере» (*la manera oscura*) Гонгоры существует даже большая специальная литература. Некоторые новейшие исследователи пытаются

¹ J. Du Bellay. Défense et illustration de la langue française. P., éd. H. Chamard, 1904, стр. 12.

оспорить старое представление о «темной манере» большого поэта и заменяют прилагательное *темный* прилагательным *трудный*¹. Но бесспорно, что Гонгора в наиболее зрелых произведениях сознательно стремился к максимально сложному выражению мыслей и чувств. Он был сторонником особой нормы художественной речи: поэт изобретает способы выражения, а вместе с ним и создает свою норму. Лучший знаток творчества Гонгоры Д. Алонсо вынужден был прибегнуть к прозаическому переложению знаменитой поэмы Гонгоры «Одинокчество» (*Soledades*), чтобы сделать ее хоть сколько-нибудь понятной читателям нашего времени².

Современник Гонгоры Лопе де Вега резко критиковал «темную манеру» поэта³. Лопе хочет быть понятым. Ему важно мнение «толпы». Его пьесы должны видеть и слышать многие. И не только слышать, но и усваивать, смеяться или негодовать, задумываться или переживать в зависимости от их содержания. В 1609 году в «Новом руководстве к сочинению комедий» Лопе де Вега требовал, чтобы язык комедий был:

Чист, ясен, легок и не отличался
От языка обычного нисколько

Цитаты из Писанья неуместны,
И не нужны нарядные слова.
Смешны в простом житейском разговоре
Различные Панхон и Метавры,
Гиппокрифы, Семоны и Кентавры⁴.

Конечно, ни Гонгора, ни Лопе де Вега нигде непосредственно не формулировали теории изобретения и теории отбора нормы. Этим занимались главным образом «законодатели» языка. Но всем своим творчеством,

¹ D. Alonso. La lengua poética de Góngora. 3 ed. Madrid, 1961, стр. 3; J. Guillén. Language and poetry. Harvard University. 1961, стр. 25—75. Иное понимание проблемы у Менендеса Пидаль. См. статью «Темный и трудный стиль культеранистов и концептистов» в кн.: Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., 1962, стр. 763—770.

² L. de Góngora. Poesias. La Habana. 1963, стр. 329—412 (здесь дается текст прозаического переложения «Одинокчества»).

³ Д. Келли. Испанская литература. М., 1923, стр. 203—205. См. также K. Vossler. Lope de Vega und sein Zeitalter. München, 1932, стр. 89—104.

⁴ «Хрестоматия по западно-европейской литературе XVII века». Составил Б. И. Пуришев, перевод О. Румера. Изд. 2. М., 1949, стр. 97.

своим могучим влиянием на современников они «работали» в пользу той или другой из этих теорий. Теория отбора нормы в тех условиях была неизмеримо демократичнее теории изобретения нормы, как и все творчество Лопе де Вега оказалось неизмеримо демократичнее поэзии Гонгоры, тонкого и вдумчивого лирика, но писавшего для «избранных и немногих».

В разных исторических условиях и в разных странах теория отбора и теория изобретения нормы приобретали весьма неодинаковое социальное и лингвистическое значение. Больше того, сами теории эти осмыслялись заново.

Как показал в свое время Г. О. Винокур, в истории русского литературного языка Пушкин был ближе к теории отбора нормы, а Маяковский — к теории изобретения нормы¹. Но теория изобретения нормы опиралась у Маяковского на теорию отбора нормы. В этом отношении между языковым новаторством Маяковского и такого его современника, как, например, Крученых, существовало глубокое и принципиальное различие. Когда Крученых называл лилию *еуы*, то подобное «новаторство» не имело никакого отношения к литературному языку. Когда же Маяковский употреблял *всехный* (принадлежащий *всем*), то он изобретал комбинацию таких элементов, которые вместе со своими значениями уже были даны самой языковой традицией. «Формальный признак прилагательного *ный* и превращенное в основу слово *всех*, порознь взятые, даны Маяковскому традицией, и лишь объединение этих двух элементов в небывалую форму *всехный*, по образцу существующего в просторечии и диалектах *ихный*, есть акт языкового творчества»².

Языковое новаторство или, по принятой здесь терминологии, изобретение языковой нормы, может быть весь-

¹ Г. О. Винокур. Маяковский — новатор языка. М., 1943, стр. 7—24. По терминологии Винокура — стилистическое новаторство и языковое новаторство. Первое приближается к понятию отбора нормы, второе — к понятию изобретения нормы.

² Там же, стр. 10. О расширении языковой нормы, проведенной Пушкиным, см. кн. В. В. Виноградова: «Язык Пушкина». М., 1935 и «Стиль Пушкина» М., 1941 (во второй книге особенно гл. 3 и 6). См. также раздел «Языковое новаторство Хлебникова» в работе: Виктор Гофман. Язык литературы. Л., 1936, стр. 185—240.

ма различным. В случае, если подобное изобретение стоит в стороне от литературного языка (*еуы* Крученых), оно оказывается обычно бесплодным и преходящим, в случае же, если наблюдается приближение к руслу литературного языка, воздействие творчества писателя на литературный язык может быть сильным и разнообразным (не только новые слова, но и новые сочетания слов, новые оттенки у старых слов, новые синтаксические употребления и т. д.). Дело при этом отнюдь не сводится к принятию или непринятию отдельных слов или отдельных конструкций, предложенных писателем (*всехный*, как известно, не вошло в литературный обиход). Здесь важно другое. Самим употреблением подобных слов писатель обычно расширяет нормы литературного языка (нормы словообразования, нормы сочетаемости слов друг с другом и т. д.), совершенно независимо от того, вошло ли или не вошло в литературный узус каждое отдельное слово, каждое отдельное словосочетание или каждая отдельная конструкция. Непосредственных неологизмов литературного языка, связанных с именем Маяковского, так же мало, как и непосредственных неологизмов, идущих от Пушкина¹, однако общее влияние языка обоих гениальных поэтов на литературный язык и, косвенно, на литературную норму было глубоким и разнообразным.

Многое определяется здесь исторически. В эпоху Пушкина русский литературный язык находился лишь в стадии своего становления и превращения в общенациональный язык. Пушкин сам отмечал, что «метафизического языка у нас ещё не существует» (т. е. языка научного изложения)². В эпоху же Маяковского многие проблемы, казавшиеся Пушкину еще нерешенными, были давно решены. Литературный язык под воздействием языка русской классической литературы, публицистики, науки получил широкое и многообразное развитие. Маяковский опирался на другую, более высокую ступень развития литературного языка, чем это мог сделать Пушкин. Вместе с тем в эпоху Пушкина гениальному писателю было легче влиять на литературный

¹ «Словарь языка Пушкина». Т. 1—4. М., 1956—1961.

² А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти т. Т. 7. Изд-во АН СССР, 1949, стр. 31.

язык и литературную норму (они находились в процессе становления), чем во времена Маяковского. Этим во многом и определялось различие в отношениях обоих писателей к литературному языку. Индивидуальные особенности их дарований лишь углубляли исторические расхождения.

Итак, норма литературного языка и норма языка художественной литературы находятся в состоянии постоянного взаимодействия, весьма неравномерного в различные эпохи и у различных народов.

ГЛАВА II

ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ

1

До сих пор речь шла о литературных языках. Но литературные языки постоянно ассоциируются с «разными стилями», к рассмотрению которых теперь и перейдем.

Для чего выделяют понятие языковых стилей? В 1939 году акад. Л. В. Щерба писал: «Можно сказать — и многие лингвисты так и думают, — что все эти разновидности (языковые стили — Р. Б.) в сущности не нужны и что лучше было бы, если бы все писалось на некотором общем языке. Особенно склонны люди это думать о канцелярском стиле — термин, который приобрел даже некоторое неодобрительное значение. Конечно, во всех этих разновидностях существуют бесполезные пережитки вроде, например, архаического *оный* канцелярского стиля, но в основном каждая разновидность вызывается к жизни функциональной целесообразностью»¹.

Здесь все прекрасно разъяснено: неспециалисты действительно сводят стили к отдельным случайным явлениям, хотя при более пристальном рассмотрении проблемы оказывается, что понятие стиля «вызывается к жизни функциональной целесообразностью», а поэтому имеет глубокие корни в самом языке. Стилиевые различия всегда остро ощущали большие мастера слова и мысли. Еще в XVII столетии Паскаль восклицал: «В известных случаях Париж следует называть Парижем, а в других — его надо величать столицей государства»².

¹ Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, стр. 118—119.

² B. Pascal. Pensées. P., 1936, стр. 49.

Что же такое языковой стиль? Языковой стиль — это разновидность общенародного языка, сложившаяся исторически и характеризующаяся известной совокупностью признаков, часть из которых своеобразно, по-своему, повторяется в других стилях, но определенное сочетание которых отличает один языковой стиль от другого. Прежде чем заняться отдельными языковыми стилями и взаимодействием между ними, обратим внимание на то, как они изучались в истории нашей науки.

Для Блумфилда, например, и его последователей различия между языковыми стилями определяются теми же причинами, что и различия между языками, между диалектами одного языка, между особенностями речи отдельных индивидуумов в пределах языковой общности и т. д.¹. Все эти качественно совершенно несходные явления рассматриваются в едином потоке всевозможных чисто количественных дроблений: разделяются языки, разделяются диалекты, разделяются люди по своей манере говорить, разделяются и языковые стили. Такая точка зрения, сводящая на нет качественную неоднородность столь разнообразных «дроблений», по существу своему ничего не объясняет. Невозможно ставить в один ряд различия между речью отдельных людей в пределах одного общего языка и различия между речью людей, говорящих на разных языках. Невозможно уже хотя бы потому, что в первом случае приходится иметь дело с фактами внутрисистемного характера, а во втором — с межсистемными явлениями. При таком суммарном и нерасчлененном рассмотрении множество разнообразных категорий тонет в сплошном потоке каких-то универсальных дроблений. Между тем, перечисленные градации совсем несходны и задача исследователя заключается в том, чтобы установить своеобразие каждой из них, детерминировать их место в лингвистике.

Специфика языковых стилей определяется прежде всего тем, что наша разговорная речь протекает не совсем так, как речь письменная. В каждом развитом литературном языке имеются вполне объективные факторы, вызывающие расхождения между этими двумя основными языковыми стилями. При общности языко-

¹ L. Bloomfield. *Language*. N. Y., 1933, стр. 42—44.

вого «материала» разговорная речь перерабатывает его по своим правилам, а письменная — в свою очередь посвоему. Частично эти правила совпадают, а частично — действуют в сфере только одного из двух названных языковых стилей. Различия между разговорной и письменной речью являются, на наш взгляд, основными и наиболее универсальными в системе каждого развитого современного литературного языка. Только на фоне этой основной стилиевой дифференциации можно понять и другие дробления, наблюдаемые в сфере языковых стилей.

Если говорить о современных развитых литературных языках, то вторым по важности и по рельефности дифференциальных признаков выступает разграничение между стилем научного повествования (научный языковый стиль) и стилем художественной литературы (художественный языковый стиль). При всем своеобразии стиля художественной литературы, к которому вернемся в специальных главах, это второе разграничение оформляется во всей очевидности своих признаков: в научном сочинении авторы иначе излагают свои мысли, чем в сочинении художественном.

С самого начала следует подчеркнуть, что особенности, различающие перечисленные стили, являются не абсолютными, а относительными. И это вполне понятно, если учесть, что все названные здесь стили выступают как разветвления единого литературного языка. Поэтому и в ранее приведенном определении языкового стиля подчеркивалось: признаки одного стиля могут частично повторяться в признаках другого стиля, хотя определенное сочетание признаков все же достаточно отличает один из стилей от других, в особенности в каждой из двух пар (разговорный — письменный, научный — художественный), в стиливом плане противопоставленных друг другу.

Исследователи чаще всего выделяют, однако, не только четыре перечисленных языковых стиля, но и множество других, которые обычно ставятся в один ряд, как одинаково существенные. Говорят о газетном стиле, административном стиле, публицистическом стиле, стиле рекламных сообщений и т. д., и т. п. Представляется, что это неправомерно. Конечно, рекламный стиль, например, имеет свои особенности. Имеются даже специальные

большие и полезные исследования, в которых тщательно анализируются речевые особенности рекламных сообщений и объявлений¹. Все это так. И все это действительно должно тщательно изучаться. Но дело в том, что как ни своеобразен язык рекламных объявлений или административных приказов, он все же не образует в каждом случае особого языкового стиля (подчеркиваем *языкового*), как то наблюдается при выделении первых двух пар языковых стилей, названных ранее.

Впрочем, по этому вопросу существуют диаметрально противоположные мнения. Большинство современных лингвистов не разграничивает понятий языковых и речевых стилей, поэтому обратим внимание на важность такого разграничения.

Различие между языковыми и речевыми стилями представляется весьма существенным. Грубо говоря, это различие обуславливается тем, что языковые стили современных развитых литературных языков опираются на более объективные и более очевидно выраженные языковые (синтаксические, лексические, фонетические) основания, чем различия между речевыми стилями. Публицистический речевой стиль может отличаться или не отличаться, например, от газетного речевого стиля, язык рекламы может использовать те же средства, что и язык административных приказов, тогда как разграничение между разговорным и письменным стилями выступает как более прочное, более универсальное и определяется объективными условиями, в которых протекает самый процесс общения между людьми. Языковые стили обычно оформляются во всех современных развитых литературных языках, а речевые стили могут наблюдаться в одних языках или в одну историческую эпоху и не наблюдаться в других языках или в другую историческую эпоху. Традиции некоторых литературных языков приводят, например, к образованию административного речевого стиля, между тем как в традиции других литературных языков подобный речевой стиль не обособляется, он оказывается в более широком русле письменного языкового стиля и т. д.

¹ См., например, J. Bieri. Ein Beitrag zur Sprache der französischen Reklame. Winterthur, 1952; M. Galliot. Essai sur la langue de réclame contemporaine. P., 1953 (в первой книге 304 страницы, во второй — 579 страниц).

В конце XVII и в начале XVIII веков во многих европейских государствах, в частности в Англии, дифференциация между речевым стилем газеты и речевым стилем публицистики была представлена гораздо отчетливее, чем в наше время. Возникает вопрос, почему на заре развития газеты ее речевой стиль имел более явно выраженные «газетные признаки», чем теперь, когда газеты получили всеобщее распространение. Ответ на этот вопрос легко получить, если учесть, что в ту эпоху «между газетами и журналами были строгие различия функционального характера: газета содержала лишь голую информацию, новости дня в буквальном смысле этого слова, и никак их не комментировала; журналы, наоборот, не содержали никакой информации о новостях дня, но помещали комментарии по поводу известий, опубликованных в газете»¹. Что же получилось позднее? Когда ранее бытовавшее несходство функций газеты и журнала исчезло, тогда и несходство речевых стилей газеты и журнала стало быстро уменьшаться. В результате в современном английском языке отмеченные речевые стили гораздо ближе друг к другу, чем в эпоху первых шагов и первых успехов газеты.

Следовательно, речевые стили меняются от эпохи к эпохе гораздо быстрее, чем языковые стили, которые (и это будет показано в последующем изложении) выступают как образования лингвистически более устойчивые и типологически более универсальные.

Отмеченное различие представляется весьма существенным. Речевых стилей бесконечно много. «Язык рекламы», например, в газетах и журналах имеет одни особенности, по радио — другие, по телевидению — третьи. Каждая область, в которой функционирует язык, как бы предъявляет к самому языку определенные требования: «ты должен быть кратким», «ты должен быть выразительным», «ты должен запоминаться сразу» и т. д. Предела дроблению сфер общения людей почти не существует. Поэтому и нет предела дроблению речевых стилей. Их может быть великое множество.

Если реклама по телевидению располагает иными техническими средствами (ее можно видеть, а не только

¹ И. Р. Гальперин. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958, стр. 385.

слышать), чем реклама по радио, то и язык «приспосабливается» к соответствующим условиям. Но сам язык, как определенная система, при этом мало видоизменяется. Он создает некоторое количество словесных клише и принаравливает отдельные слова к потребностям той или иной коммуникации. И только. Во всем остальном он остается тем же языком. Если бы дело обстояло иначе, то стоило только появиться рекламе по телевидению в отличие от рекламы по радио, или рекламы в газетах, так пришлось бы говорить не только о «языковом стиле рекламы», но и о «языковом стиле рекламы по телевидению», о «языковом стиле рекламы по радио», о «языковом стиле рекламы в газетах» и т. д. В действительности, разумеется, таких языковых стилей не существует.

Подойдем к этому же вопросу с другой точки зрения.

В предшествующих строках уже отмечалось, что вторая «пара» языковых стилей основывается на противопоставлении стиля научного изложения и стиля художественной литературы. Если применить и к этим стилям принцип дробления по сферам общения и специфики понятий, выражаемых языком, то пришлось бы говорить не о едином стиле научного изложения, а о медицинском, физическом, химическом, биологическом, астрономическом, филологическом и тому подобных «стилях» научного изложения. Больше того. В наше время надо было бы разделить «астрономический стиль» на стиль «космический» и «просто астрономический» и т. д. В действительности, конечно, таких стилей нет, хотя медик пишет свои научные сочинения не совсем так, как химик, а химик — не совсем так, как биолог или, тем более, филолог. И все же все эти ученые оперируют стилем научного изложения, как бы ни понимал его каждый специалист в отдельности и с какой бы степенью мастерства он им не владел.

Особенности «медицинского стиля» относятся прежде всего к специфике самой медицины, как науки, и лишь косвенно — к языку (известное количество терминов, бытующих в отдельной науке, сами по себе особого стиля, разумеется, не образуют). То же следует сказать и о любой другой науке, об особенностях языкового выражения и «оформления» ее принципов и положений. Вместе с тем каждая наука, именно как наука, исполь-

зует стиль научного изложения, обладающий определенными признаками¹.

Аналогичная картина обнаруживается и при анализе другого соотношения: стиля художественной литературы и жанров литературных произведений. При всем значении жанров для теории литературы их нельзя отождествлять ни с языковыми, ни с речевыми стилями. Между тем с отождествлением и смешением разных понятий приходится встречаться и в работах последних лет. Иногда выделяют такие, например, речевые жанры, как «...жанр передовой статьи в газете, фельетона, дружеского разговора, военного рапорта, приказа по учреждению, спортивного репортажа, выступления на собрании, дипломатической ноты, речи на митинге, научной статьи, объявления в магазине, объяснения в любви, басни, лирико-философского стихоизлияния, объявления в газете, экзаменационного ответа и т. д.»². И хотя автор оговаривает, что «литературные и речевые жанры не тождественны», так как «...в речевом жанре басни можно написать нечто совсем не басенное в литературном смысле этого термина», подобная оговорка лишь подчеркивает смешение разнородных понятий.

Как показывают толковые словари современного русского языка, *басня* может иметь лишь одно терминологическое значение («короткий аллегорический рассказ с нравоучительным заключением»). Все другие значения басни терминологического характера не имеют («выдумка», «вымысел», «болтовня» и пр.). Между тем у М. В. Панова получается, будто наряду с литературоведческим имеется и другое терминологическое осмысление *басни* — «речевой жанр». В действительности такого значения *басня* не имеет. Поэтому исследователь должен либо доказать, что русский язык располагает двумя терминами — омонимами (*басня* в литературоведении и *басня* в лингвистике), либо не говорить о речевых жанрах, как о лингвистическом понятии. Поэтому и представляется, что смешение лингвистического понятия языкового стиля и литературоведческого понятия жанра нежелательно и неправильно.

¹ О научном стиле изложения см. гл. 7.

² М. В. Панов. О стилях произношения. В сб.: «Развитие современного русского языка», М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 12.

Совсем другой вопрос — как понимается термин *басня*, как и термины, например, *роман*, *повесть*, *драма*, *лирическое стихотворение* и пр. в самом литературоведении. Здесь приходится считаться с возможностью разного истолкования подобных терминов, в частности — с более узким (собственно терминологическим) и более широким (менее терминологическим, как бы иносказательным). Более того. Нельзя не усмотреть и известной трудности в разграничении этих важнейших литературоведческих терминов.

Напомним некоторые примеры. Еще в 1905 году испанский литературовед М. Менендес Пелайо писал: «Дон Кихот» Сервантеса является целым поэтическим миром, заключающим в себе все виды предшествующего ему повествовательного творчества: пасторальный роман, сентиментальную повесть, психологическую новеллу, новеллу приключений и т. д.»¹. На обложке «Мертвых душ» Гоголя указано «поэма», а «Евгения Онегина» Пушкин назвал «романом в стихах». Свое многотомное произведение «Жизнь Клима Самгина» Горький именовал повестью, а о «Герое нашего времени» Лермонтова Белинский говорил как о романе. Д. Фурманов долго не мог подобрать заголовка для своего «Чапаева». В заметке «О названии «Чапаева» он писал: «1) Повесть, 2) Воспоминания, 3) Историческая хроника..., 4) Художественно-историческая хроника... 5) Историческая баллада..., 6) Картины, 7) Исторический очерк... Как назвать? Не знаю»². И уже совсем недавно Андре Моруа, высоко оценивая новую книгу Арагона «Гибель всерьез», вышедшую в Париже в 1965 году, такими словами заканчивает свою рецензию: «Роман? Поэма? Эссе? Любовное послание? Не все ли равно, раз это прекрасно»³.

Подобные сомнения и колебания (число их можно было бы увеличить) действительно говорят о сложности разграничения таких важных литературоведческих терминов, как роман, повесть, рассказ, очерк, басня, поэма,

¹ Цитирую по статье К. Н. Державина о Сервантесе в сб.: «Культура Испании». М., Изд-во АН СССР, 1940, стр. 176.

² «О писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей». М., Изд-во «Советский писатель», 1953, стр. 355.

³ Андре Моруа. Новая книга Арагона. «Иностранная литература». 1965, № 10, стр. 224.

баллада и т. д. Но подобные термины при всей их многоплановости все же безусловно остаются в пределах литературоведения и не дают никаких оснований говорить о других терминологических значениях романа или басни, повести или баллады¹.

Если понятие литературного жанра вывести за пределы литературоведения и ввести его еще и в лингвистику, то ничего, кроме дальнейшего увеличения путаницы (уже была дана возможность убедиться в нечеткости границ этого термина в литературоведении), не получится. Если «приказ по учреждению» и «объявление в магазине» образуют особые лингвистические жанры, то возникает уже знакомый нам вопрос о границах дробления подобных жанров. Объявления в маленьких магазинах наших небольших городов могут отличаться от объявлений в больших магазинах столицы или крупных городах и тогда пришлось бы говорить о жанре «объявлений в больших магазинах небольших городов» или о жанре «объявлений в небольших магазинах больших городов». Само по себе изучение особенностей языка подобных объявлений представляет бесспорный интерес и дает ценный материал для понимания развития и особенностей языка в разных сферах его функционирования. Но такое изучение все же не может привести исследователя к установлению особого жанра «объявлений в магазине» в отличие, например, от объявлений в учреждении или на стадионе. Подобные объявления могут, разумеется, не походить друг на друга по степени грамотности, но едва ли — по характеру языковых конструкций.

Таким образом нельзя смешивать языковые и речевые стили, с одной стороны, и языковые стили и жанры литературы — с другой. Сказанное не означает, что стили и жанры вообще не соприкасаются. Преобладание тех или иных жанров в литературе определенной эпохи может повлиять и на некоторые стилевые особенности языка. Так, например, развитие жанра романа в русской и европейской литературе XIX столетия не могло не отразиться и на развитии научного стиля в литературном языке этого же века:

¹ Нетерминологических осмыслений этих слов здесь не касается.

роман с его своеобразной полифоничностью и углубленными психологическими характеристиками персонажей способствовал развитию искусства «логически последовательного изложения», столь важного и в науке. В свою очередь появление и развитие философской и ученой литературы на родном языке обогащало речевые возможности романиста. Подобное взаимное воздействие стилей и жанров не дает, однако, никаких оснований для их смешения и отождествления.

2

Но вернемся к основному разграничению в системе языковых стилей — разговорному и письменному стилям. Как ни очевидно и ни глубоко оно обусловлено современными формами коммуникации, само разграничение это возникло исторически и по разному осмыслялось в разные эпохи. В классической Греции, например, в V—IV веках до нашей эры еще почти не существовало расхождений между разговорной речью и письменной литературной традицией. Учили только чтению и письму. Поэтому в своем диалоге «Протагор» Платон говорит об учителе родного языка как о совершенно неслыханном и странном явлении¹. Лишь значительно позднее стали обучать не только чтению и письму, но и искусству правильной речи.

В совсем другое время, в эпоху Возрождения, когда возникла борьба с латинским языком, как привилегированным международным языком науки, писатели и мыслители многих стран ставили вопрос иначе. Расхождения между разговорной и письменной речью в пределах родного языка ощущались уже остро. Но теоретики стремились доказать, что родной язык должен быть единым. Только единый и целостный в своей основе язык может успешно конкурировать с латынью. Поэтому девизом эпохи Возрождения в странах Западной Европы, в частности в Италии, Испании, Англии и Франции, становится принцип — «следует писать так, как говорят». Если самые разнообразные сочинения будут излагаться разговорным стилем, то они найдут более широкий круг

¹ О. М. Фрейденберг. Проблема греческого литературного языка. В сб. «Советское языкознание». Т. 1. Л., 1935, стр. 5—30.

читателей, чем сочинения, написанные на чужом (латинском) языке. Эта демократическая лингвистическая доктрина эпохи Возрождения и определила широко распространенный тогда принцип — «следует писать так, как говорят»¹.

В тех случаях, когда расхождения между разговорной и письменной речью были совершенно очевидными, теоретики языка обычно настаивали на необходимости ориентироваться на речь письменную. Так, испанец Вальдес в своем «Диалоге о языке» (1535), отмечая, что на письме сохраняются полные формы, а в речи — усеченные, настойчиво рекомендует употреблять и в разговоре только полные формы. Вальдес замечает: надо говорить

deshacer 'разрушать', а не *desh* («усеченная форма»)

hicieron 'они сделали', а не *hizon* («усеченная форма»).

Это кажется Вальдесу не только красивым, но и необходимым — язык сохранит тем самым свою целостность². Культурные запросы целой эпохи (Возрождения) как бы диктовали и определенную теорию языка.

Современное же учение о стилях не боится подобного «разрыва единства языка». Хорошо известно, что разговорный стиль любого языка, опираясь на «ситуацию разговора», всегда предпочитает краткие формы полным, широко пользуется всевозможного рода аббревиатурами, подразумеваниями, неполными предложениями и т. д. Кто-то сообщает, что у него сломалась машина, но президент государства посещает выставку автомобилей, говорят об удобстве метро, но пишут о строительстве метрополитена, рассказывают об удачном фото, но читают трактат о фотографии, говорят о новостях Вечерки, но печатают газету «Вечерняя Москва»³. Аналогичные различия только в этом плане (аббревиатуры противостоят «полным формам») образуют один

¹ См. материалы в кн.: R. Menéndez Pidal. La lengua de Cristóbal Colón. Madrid, 1958, стр. 74; L. K u e n h e i m. Contributions à l'histoire de la grammaire italienne, espagnole et française à l'époque de la Renaissance. Amsterdam, 1932, стр. 21—28.

² J. de Valdés. Diálogo de la lengua. Madrid, Ed. Mondesinos, стр. 68; об этих мыслях Вальдеса см. A. Alonso. Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos. Madrid, 1953, стр. 29.

³ Cp. J. Marouzeau. Aspects du français. P., 1950, стр. 98.

из водоразделов между разговорной и письменной речью современных языков.

В эпоху Возрождения сходные расхождения еще не успели получить такого размаха, как в языках нашего времени, вследствие того, что сами литературные языки еще только формировались. К тому же и теоретики, законодатели лингвистических норм той эпохи стремились сдерживать расхождения между разговорным и письменным узусами. К этому побуждали их причины особого рода, о которых уже шла речь раньше.

В совсем другой исторический период и в России Карамзин настаивал на принципе — «надо писать, как говорят, и говорить, как пишут»¹. В эпоху становления нового русского литературного языка это было вполне понятно. Казалось существенным подчеркнуть единство всех стилей языка. Но уже Пушкин отчетливо разграничил разговорную и письменную речь. Призывая молодых писателей самым тщательным образом изучать разговорную и народную речь, Пушкин вместе с тем в 1836 году заметил: «Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному... Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отречься от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным значит не знать языка»². В этих строках подчеркивается, что несмотря на постоянное взаимодействие, разговорный и письменный стили (у Пушкина языки), каждый в отдельности, сохраняют свои особенности. Письменный стиль в большей степени опирается на предшествующую языковую традицию («приобретенное в течение веков»); чем стиль разговорный, но зато последний подвижнее («оживляется поминутно») и ближе к истокам народной речи. Разговорный стиль обогащает письменный, а письменный способствует сохранению исторической преемственности, несмотря на непрерывное развитие языка.

¹ См. об этом в кн.: Ю. С. Сорокин. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30—90 годы XIX века. М., 1965, стр. 33.

² А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти т. Т. 7. 1949, стр. 438—439.

Таким образом, в разные исторические эпохи и в разных странах теоретики языка и писатели неодинаково подходили к дифференциации разговорного и письменного стилей. Это несовпадение взглядов определялось степенью зрелости самих языковых стилей и задачами, которые стояли перед теоретиками в определенных исторических условиях. Присмотримся к этим условиям внимательнее.

Они могут быть двух типов. Надо учитывать своеобразие синхронной системы того или иного языка и особенности исторических путей становления самой этой системы. Сначала обратимся к системе.

Современные бразильцы, для которых родным языком является португальский, говорят почти так, как пишут. Разговорный литературный португальский язык в Бразилии очень близок к письменной традиции. Иными словами, разговорный и письменный стили бразильского варианта португальского языка мало чем отличаются друг от друга. Между тем в самой Португалии разговорный стиль более резко и более заметно отделяется от стиля письменного. О португальцах нельзя сказать, что они говорят почти так, как пишут. В это же время отмеченная формула (говорят почти так, как пишут) в общих чертах оказывается вполне справедливой для бразильцев¹. Чем объяснить, что в системе одного и того же языка (в приведенном примере — португальского), бытующего в двух разных, далеких друг от друга странах, соотношение между разговорным и письменным стилями оказывается столь различным?

Ответ на этот вопрос нужно искать в синхронной системе каждого из двух вариантов португальского языка. Дело в том, что в Бразилии неударные гласные обычно не редуцируются, тогда как в Португалии они сильно редуцируются². Резкая редукция неударных гласных в Португалии создает предпосылки для расхождений между написанием и произношением. Достаточно было возникнуть подобным предпосылкам, чтобы процесс дальнейших расхождений между «так говорят» и «так пишут» усилился. В бразильском же варианте

¹ F. da Silveira Buena. Gramática normativa da língua portuguesa. São Paula, 1956, стр. 51.

² A. Laceda. Características da entoação portuguesa. Coimbra, 1948, стр. 25.

португальского языка подобных предпосылок не было. Поэтому процесс обособления «звучаний» и «написаний» протекал здесь слабо. В результате разговорный стиль речи оказался в бразильском варианте португальского языка ближе к стилю письменному, чем в самой Португалии.

Хотя расхождения между произношением и написанием не исчерпывают всех несходств между разговорным и письменным стилями (подобных несходств гораздо больше), все же роль внутренних предпосылок, предопределяющих последующую дифференциацию стилей, всегда очень велика. Следовательно, состояние синхронной системы одного языка в его двух вариантах обуславливает степень большей или меньшей поляризации самих языковых стилей в пределах каждого из этих вариантов.

Таково влияние внутренних системных факторов на стилевую дифференциацию. Теперь обратим внимание на факторы другого рода — на особенности исторического развития языка.

История итальянского литературного языка вплоть до шестидесятых годов прошлого столетия почти не знала стиливых градаций типа — разговорная речь, письменная речь. Объясняется это относительно просто. Единство письменной традиции было достигнуто в Италии очень рано — уже в XIV веке. Его удается осуществить на основе флорентийского диалекта. Авторитет Данте, Боккаччо и Петрарки, слагавших свои сочинения на флорентийском диалекте, способствовал его выдвижению. Политическое же влияние флорентийской республики в ту эпоху было велико. Между тем единства разговорной литературной речи Италия не знала на протяжении столетий. С известной оговоркой она не приобрела его и теперь. Весьма позднее национальное объединение Италии, осуществленное лишь в 1861 году, привело к тому, что в течение многих веков в каждой провинции господствовала своя разговорная речь — диалектная.

Таким образом, в истории итальянского литературного языка письменный стиль не противостоял разговорному, а противостоял многочисленным видам разнообразной диалектной речи. По свидетельству Мильорини, еще в начале прошлого столетия итальянский литера-

турный язык существовал исключительно в письменном своем варианте и не имел общелитературной разговорной нормы¹. Это всегда поражало иностранцев, приезжавших в Италию и привыкших к общелитературному разговорному узусу своего родного языка. Так, Стендаль, неоднократно бывавший и живший в Италии, всякий раз удивлялся, почему его не понимают в том или ином итальянском городе. Писателю временами казалось, что он слышит совсем другой язык, непохожий на флорентийский².

История итальянского литературного языка по существу до сих пор является лишь историей итальянского письменного стиля. Все попытки изучить этот стиль во взаимодействии со стилем разговорным до сих пор не удавались. Для построения истории разговорного стиля недостает материала. Его приходится собирать по крупицам, основываясь на тех художественных произведениях, авторы которых воспроизводили разговорную речь либо в целях речевой характеристики персонажей, либо в поисках приемов «прямого» воздействия на читателей.

Но и здесь исследователю грозит опасность попасть в ловушку. Реконструируемая таким способом разговорная речь обычно сама оказывалась речью диалектной. К тому же и писатели, нередко торжественно обещающие писать «простым разговорным языком», часто поступают иначе. Так, например, Боккаччо во вступлении к четвертому дню «Декамерона», сообщив о своем намерении вести повествование «простым и скромным слогом», в действительности не выдерживает обещания. Его проза оказывается слишком декоративной, а синтаксические построения явно воспроизводят знаменитые цецероновские периоды³.

К счастью для исследователя разговорного стиля, некоторые итальянские новеллисты поступали все же иначе: теоретически они объявляли о желании следовать

¹ B. Migliorini. *Storia della lingua italiana*. Firenze, 1960, стр. 592.

² См. материалы о Стендале в Италии в кн.: V. Del Litto. *La vie intellectuelle de Stendhal*. 2^e éd. P., 1962, стр. 583—599.

³ С. Б. Эстулина. Некоторые синтаксические конструкции разговорного стиля речи в языке повелл Саккетти и Боккаччо. «Вестник ЛГУ, серия истории, языка и литературы». 1964, № 1, стр. 125.

высокому стилю учителей — Дантè, Петрарке, Боккаччо, а практически, в процессе самого изложения, сами рассказчики настолько перевоплощались в своих незатейливых и нередко не очень грамотных персонажей, что незаметно для себя прибегали к их речи. Поэтому изучение языка таких писателей может дать интересный материал для построения истории итальянского разговорного стиля. Приходится лишь сожалеть, что подобная работа едва только начата.

Возвращаясь к письменному и разговорному стилю, можно отметить два типа их взаимоотношений. Они обнаруживаются в истории многих европейских языков. Схематически подобные взаимоотношения можно изобразить так:



И в первом, и во втором случае роль диалектов велика. Но если в первом случае они не мешают развиваться общелитературному разговорному стилю (так было во Франции, Англии, Испании, России и других странах), то во втором — удельный вес диалектов во всех видах «разговорных коммуникаций» настолько значителен, что он не дает возможности оформиться особому общелитературному разговорному стилю (так было до определенной эпохи в Италии, Германии и некоторых других странах). Противопоставление еще более осложнялось тогда, когда письменный стиль языка ориентировался на один диалект, а разговорный стиль — на другой диалект. Подобная картина наблюдалась, например, в Нидерландах, где письменный стиль вырос из фламандско-брабантского варианта средненидерландской литературной нормы, а разговорный стиль — из диалектной голландской основы¹.

Таковы две группы условий, способных задержать или ускорить дифференциацию

¹ С. А. Миронов. Диалектная основа литературной нормы нидерландского национального языка. В сб.: «Вопросы формирования и развития национальных языков». М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 64.

цию письменного и разговорного стилей. Первая из этих групп относится к синхронному функционированию системы языка, вторая — к исторической «обстановке», в которой протекало развитие самой этой системы.

3

Исторические причины, приводящие к осложнениям в самом противопоставлении «разговорный стиль — письменный стиль», в свою очередь бывают самыми разнообразными. Иногда один из стилей интересующей нас оппозиции как бы делится на две части, создавая тем самым не простое противопоставление, а многоплановое: каждый стиль начинает взаимодействовать с двумя или даже многими стилями.

В истории чешского литературного языка письменному стилю с определенного периода стали соответствовать два разговорных стиля — один из них представлял собой народно-разговорную речь, а другой — своеобразную наддиалектную разговорную речь, которая «возвышалась» над отдельными диалектами¹. Что чисто теоретически могло образоваться в Италии (наддиалектная разговорная речь) с ее сильным диалектным дроблением (но этого здесь не произошло), то сформировалось в Чехии, вследствие своеобразия пути исторического формирования ее литературного языка.

В Чехии на протяжении долгого времени государственным языком был немецкий (Чехия попала под власть Габсбургской династии после 1620 года). Поэтому в период национального возрождения Чехии с конца XVIII века письменный стиль чешского литературного языка пришлось как бы создавать заново. Народная же разговорная речь имела более глубокие и старые традиции. Одновременно формировалась и наддиалектная разговорная речь, как средство общения между представителями разных территорий страны. В Италии картина сложилась другая. Там, как мы уже знаем, именно письменный стиль имел глубокие национальные корни, поэтому и соотношение между разговорными стилями

¹ А. Г. Широкова. К вопросу о двух разновидностях разговорной речи в чешском языке. «Филологические науки». 1960, № 3, стр. 63—68.

позднее предстало совсем иначе. Письменные тексты оказались в основе общелитературного итальянского языка, тогда как разговорная речь бытовала лишь в многочисленных диалектах. Общелитературная (наддиалектная) разговорная речь здесь не получила благоприятных условий для своего становления.

Разграничение разговорного и письменного стилей зависит и от степени развития нормы литературного языка. Как уже отмечалось (см. гл. I), колеблющаяся норма всякий раз затрудняет ответ на вопрос о том, «что принадлежит чему?». В самом деле. Если норма колеблется, то отнести одно явление к разговорному стилю, а другое — к письменному совсем непросто, так как норма нередко разрешает провести атрибуцию одного и того же явления одновременно к разным стилям.

Румынский литературный язык, подобно итальянскому, только ко второй половине XIX столетия стал различать разговорный и письменный стили¹. Но причины, обусловившие позднюю дифференциацию языковых стилей в румынском, были иными по сравнению с причинами, приведшими к аналогичной «расстановке сил» в итальянском. В итальянском широкое распространение диалектов, их исключительная устойчивость мешали развитию общеразговорного литературного стиля, а в румынском — позднее формирование литературного языка и неустойчивость его общей нормы препятствовали поляризации языковых стилей и, в частности, — образованию стиля разговорной речи.

Хотя в истории самых разнообразных языков постепенно углублялась дифференциация разговорного и письменного стилей, это не означает, однако, что, достигнув сравнительно четкого противопоставления, каждый из двух анализируемых стилей застывает в однажды установленных границах. Напротив. Сложное и перекрестное взаимодействие как между разговорным и письменным стилями, так и между научным и художественным стилями не прекращается и в наше время. Больше того. В известном смысле подобное взаимодействие становится сложнее и многообразнее.

¹ А. Niculescu. Elemente de limbă vorbită în limba literară din prima jumătate a secolului al XIX — lea. «Studii și cercetări lingvistice». 1963, № 1, стр. 74.

Один из крупнейших специалистов в области японской и китайской филологии показал, что за последние пятьдесят лет наблюдается сильное «наступление» разговорной речи на письменно-литературный язык в Японии и в Китае. И это понятно. На протяжении многих столетий письменный стиль рассматривался в этих странах как своеобразный «феодальный язык», малодоступный широким слоям населения. Поэтому новая японская конституция, созданная в 1945 году, оказалась написанной на разговорном языке. Традиции жанра были смело нарушены. Желание опубликовать документ, доступный населению, победило желание оставаться в пределах веками установленной градации стилей¹.

По разным причинам «наступление» разговорной речи наблюдается почти повсеместно. Радио и телевидение резко подняли ее престиж. Она перестала казаться лишь средством общения в «бытовом масштабе» и превратилась в фактор огромного общественного значения². Разговорная речь почти повсюду проникает и в стиль художественной литературы — вопрос, к которому еще придется вернуться в другой связи (см. главы 4 и 5).

В истории многих языков наблюдается двусторонний процесс: с одной стороны усиливается поляризация разговорного и письменного стилей, причем сам разговорный стиль приобретает свои специфические черты, а с другой — усиливается взаимопроникновение этих же двух стилей. Подобный процесс, который с точки зрения поверхностного наблюдателя кажется невозможным, в действительности отражает сложное переплетение реальных языковых тенденций, вызванных к жизни не менее сложными потребностями современных видов коммуникации.

Исторически очень своеобразным оказалось соотношение разговорного и письменного стилей во Франции.

Знаток старофранцузской письменности Люсьен Фуле утверждал, что разговорный стиль французского

¹ Н. И. Конрад. О литературном языке в Китае и Японии. В сб.: «Вопросы формирования и развития национальных языков». М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 12—13.

² О разнообразном влиянии разговорной речи на синтаксис русского литературного языка наших дней см.: Н. Ю. Шведова. Активные процессы в современном русском синтаксисе. М., 1966, стр. 3—40, 123—139.

языка XII—XIII веков превратился в XVII столетии в общую норму письменного стиля¹. Разговорный стиль, на много обгоняя в своем развитии стиль письменный, вместе с тем показывает ему дорогу его же будущего движения. Действительно, разнообразные особенности грамматики, фонетики и лексики, первоначально возникшие в разговорном или в так называемом разговорно-фамильярном стиле языка, затем сделались достоянием и письменного стиля, а, следовательно, и языка в целом. Так было, в частности, с двухпадежной системой склонения имен существительных и прилагательных, которая сначала была вытеснена аналитическими конструкциями в стиле разговорном, а затем, значительно позднее, и в стиле письменном. К началу XVII столетия от этой системы ничего не осталось в обоих стилях языка.

В отличие от итальянского и румынского языков, французский уже в XII—XIII веках стал проводить — насколько это возможно судить по памятникам — известную дифференциацию между разговорным и письменным стилями. Этому способствовала разнообразная и богатая французская художественная литература. Развитие литературных жанров, подобных фавлю и драматургии, стимулировало и процесс формирования разговорного стиля. Что же касается диалектов, то во Франции они не имели такой силы и устойчивости, как в Италии. С конца XIV столетия французы совсем перестали писать на диалектах.

Но стилевая дифференциация французского языка сделалась менее ощутимой в эпоху Возрождения — в XVI веке. Как и в других странах, в которых проходила широкая общественная кампания, направленная на защиту общенародного языка в его борьбе с латынью, родной язык стал рассматриваться во Франции как нечто целостное, «монолитное». Мы уже знаем, что мыслители и писатели этой эпохи не интересуются отдельными стилями языка. Их волнует его судьба в целом.

Совсем иначе проблема ставится в XVII столетии. Уже в первой половине века возникло убеждение, что

¹ L. Foulet. *Petite syntaxe de l'ancien français*. 3^e éd. P., 1930, стр. 355.

родной язык не только вышел победителем в борьбе с латынью, но и достаточно окреп, а его нормы достаточно «фиксированы». Созданная в 1635 году французская Академия усиленно занимается «фиксацией» языка. Настало время подумать и об особенностях различных его стилей. Правда, в середине века развивается доктрина, согласно которой язык располагает не только хорошей разговорной речью (*bon usage*), но и плохой (*mauvais usage*). Сама же языковая теория исходила из отчетливого разграничения разговорной и письменной традиции. Знаменитое определение нормы языка, данное в 1647 году Вожла и принятое Академией, о котором еще будет речь в главе 12, исходило из последовательной дифференциации разговорного и письменного стилей.

В XVIII веке учение о языковых стилях углубляется. Бюффон в «Рассуждении о стиле» (1753 г.) провозглашает: «Кто пишет так, как говорит, хотя и говорит отлично, пишет плохо»¹. Это означало, что каждый стиль (разговорный и письменный) имеет свои особенности. Глубже к различению языковых стилей подошел Дидро. Он попытался связать своеобразие каждого стиля с тем, что хочет выразить человек в процессе общения с другими людьми. По мысли Дидро, разговорный стиль обычно предназначен для передачи элементарных коммуникаций. К письменному же стилю чаще всего прибегают, когда хотят сообщить более глубокие мысли или передать «сумму идей» значительных и сложных². Дидро размышлял таким образом о большой проблеме взаимодействия между стилями языка и особенностями выражения мышления человека.

Для XVIII столетия эта важная доктрина была совсем новой и немудрено, что она не получила тогда более подробного развития.

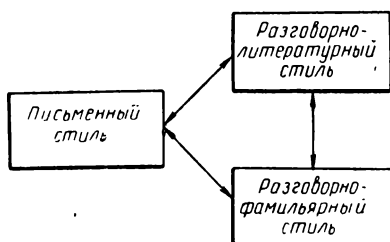
В XIX и XX веках проблема разграничения и взаимодействия языковых стилей стала осмысляться заново в разных странах. Теперь над ней задумываются не только писатели и «законодатели» языка, но и профессиональные филологи. Успехи исторического, а позднее и

¹ G. Buffon. Discours sur le style. P., 1881, стр. 31.

² M. Switter. Diderot's Theory of Language as the Medium of Literature. «The Romanic Review», 1953, № 3, стр. 188.

синхронного языкознания способствуют этому. Вместе с тем проблема одновременно и усложняется в связи с разной трактовкой самого понятия языкового стиля.

В наше время в пределах разговорного стиля обычно различают собственно разговорный стиль (его иногда называют разговорно-литературным) и разговорно-фамильярный стиль, находящийся под сильным влиянием так называемого просторечия, в свою очередь вырастающего из народного языка¹. Противопоставление стилей становится многоплановым:



И это легко понять. Народный язык оказывает постоянное воздействие на язык литературный через различные каналы стилей. Стиль разговорно-фамильярной речи и оказывается наиболее близким к языку народному.

Исторически, во многих отдельных случаях, диалекты теперь перестают влиять непосредственно на литературные языки. Диалекты питают просторечие, а оно уже раздвигает рамки литературной нормы. Так было, в частности, в истории русского литературного языка. С конца прошлого столетия литературный узус языка уже не обогащается за счет диалектов. Диалектная лексика стала «перерабатываться» в сфере просторечия. И только после достаточно длительного функционирования на правах просторечной лексики она иногда проса-

¹ Просторечие — сложное понятие (см. об этом Ю. С. Сорокин. Просторечие как термин стилистики. «Доклады и сообщения филологического факультета ЛГУ». Вып. 1. Л., 1949, стр. 124—137). В дальнейшем к просторечию относим разнообразные слова, формы слов и некоторые словосочетания, сохраняющие характер разговорной непринужденности, а иногда — даже резкости в экспрессивных оценках.

чивается в литературный язык через «канал» разговорно-фамильярной разновидности разговорного стиля. На протяжении сравнительно небольшого исторического периода здесь наблюдаются изменения, особенно ощутимые в области лексики¹.

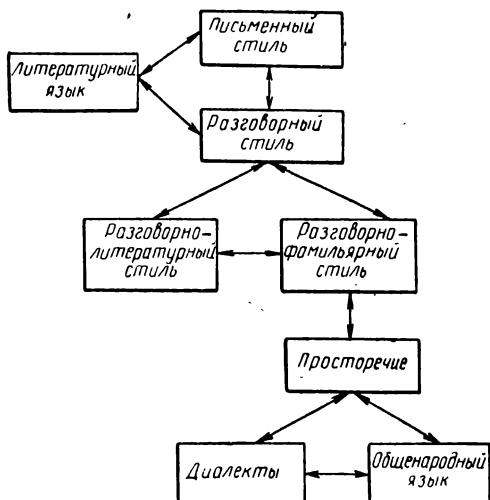
Вот несколько примеров передвижений слов из просторечия в литературный язык через посредство разговорного стиля в двух основных его вариантах. В толковом четырехтомном словаре под ред. Д. Н. Ушакова (1935—1940) приводимые далее слова даются с пометкой «просторечные», а в более поздних «Словаре русского языка в четырех томах» (М., Изд-во АН СССР, 1957—1961) и «Словаре современного русского литературного языка» в семнадцати томах (М., Изд-во АН СССР, 1948—1965) без всякой пометки или с пометкой «разговорные» (следовательно, они уже признаются литературными).

Назовем эти слова вслед за О. Г. Гецовой: *ломака* (тот, кто кривляется, ломается), *лежмя* (в лежачем положении), *оборачивать* (в смысле обвертывать), *обмерзлый* (покрывшийся льдом по краям или кругом), *баки* (бакенбарды), *обвес* (обман, ошибка в весе) и т. д.². При всей подвижности границ между просторечием и разговорным стилем литературного языка несомненно, что именно просторечие оказывается своеобразным связующим звеном между литературным языком и диалектами и — шире! — между литературным языком и языком общенародным.

Ранее приведенная схема (стр. 88) по отношению к отдельным языкам на современном этапе их исторического развития может осложниться и выглядеть так:

¹ Е. С. Истрина. Норма русского литературного языка и культура речи. М., 1948, стр. 13. См. также ряд статей В. В. Виноградова под общим заглавием «Из истории лексических взаимоотношений между русскими диалектами и литературным языком», которые публиковались в «Бюллетене диалектологического сектора Ин-та русского языка АН СССР», начиная с первого выпуска 1947 года.

² О. Г. Гецова. О характере областного (диалектного) словаря. «Филологические науки». 1964, № 3, стр. 101; Н. П. Гринкова. Об областных словах в современном русском литературном языке. «Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена», Т. 122. 1956, стр. 139—183.



Черта \longleftrightarrow означает не только иерархию отношений, но и непрерывное взаимодействие. В разных странах, в разные эпохи и в разных языках эта схема может уточняться и осложняться. В странах, где общенародный язык представлен лишь в виде многочисленных диалектов (например, в Италии) или, наоборот, где общенародный язык «поглощает» диалекты, дифференциация между которыми представлена слабо, нижнее основание схемы соответственно меняется. Несомненно и другое. При всей важности отмеченных градаций, границы между ними не абсолютны, а относительны. Они изменчивы не только исторически. Они подвижны и в синхронной системе языка. Л. В. Щерба был безусловно прав, когда подчеркивал необходимость перекрестной классификации языковых стилей¹.

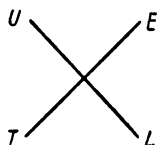
Разные языки неодинаково широко открывают шлюзы для того, чтобы пропустить просторечные слова, выра-

¹ Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, стр. 117. См. также книгу Мартинона, название которой уже предполагает перекрестные отношения языковых стилей (Ph. Martinon. Comment on parle en français. La langue parlée comparée avec la langue littéraire et la langue familière. P., 1927). Совсем иные стили языка выделяют итальянские филологи. Чаше всего они говорят о литературном (letterario), обычном (usuale), экспрессивном (espressivo) и техническом (tecnico) стилях. Но и

жения и синтаксические интонации в строй литературного обихода. Кардуччи, переводя на итальянский язык Гейне, а затем Кроче, воссоздавая лирику Гете на родном языке, отмечали, что итальянская поэтическая речь не допускает такого широкого введения просторечных слов и просторечных синтаксических интонаций, какие то и дело встречаются в языке великих немецких поэтов — Гете и Гейне¹. Эта проблема не сводится к простой несхожести литературного мастерства Гете и Гейне, с одной стороны, и Кардуччи и Кроче — с другой. В подобном случае нельзя не считаться и с различными судьбами самих литературных языков в их взаимоотношениях с просторечием и народными говорами. В Италии «слой» просторечных элементов языка оказался значительно тоньше, чем в Германии, поэтому всякие перемещения внутри этого слоя ощущаются больше, чем на родине Гете и Гейне. Немалую роль при этом играют и неодинаковые расхождения между жанрами поэтического и прозаического повествования.

У нас уже В. А. Жуковским было тонко подмечено, что разные литературные языки заметно отличаются друг от друга в способах и средствах использования просторечных ресурсов². Поэтому до сих пор вопрос о месте просторечия в литературном языке является темой горячих дебатов среди теоретиков и практиков художественного перевода³.

в этом случае взаимодействие между ними рассматривается как перекрестное:



(см. G. Devoto. Storia della lingua di Roma. Bologna, 1944, стр. 378).

¹ G. Carducci. Poesia. Bologna, 1902, стр. 769; В. Сросе. Goethe. 2^e ed. Bari, 1921, стр. 232.

² В. А. Жуковский. О басне и баснях Крылова. «Сочинения». М., 1945, стр. 512.

³ См. об этом в сб. «Мастерство перевода». М., Изд-во «Советский писатель», 1963, стр. 487—490. При всей подвижности границ просторечия его недопустимо отождествлять с диалектами и жаргонами, как это делается в отдельных статьях названного сборника (стр. 79—80).

Но как вести изучение разговорного стиля? С чего следует начинать? Что здесь «самое главное»? Можно ли изучать разговорный стиль по частям речи, как чаще всего исследуют грамматику языка? При ближайшем рассмотрении оказывается, что разговорный стиль обычно анализируется не так или не совсем так, как описывается и анализируется «целостная система» языка. Чем объяснить такое несходство методов и приемов и какие методы и приемы господствуют при описании разговорного стиля?

Чтобы ответить на все эти вопросы, обратимся к существу разговорной речи. Известно, что разговорная речь — это прежде всего речь ситуаций. Как общее правило, разговор всегда протекает в определенной ситуации, независимо от того, сколько человек принимают непосредственное участие в самом разговоре. Угощая гостя чаем и спрашивая *Вам с вареньем или без?*, можно получить ответ *Без, пожалуйста* или даже просто *Без*. Ситуация разговора как бы корректирует, дополняет и уточняет речь собеседников. Ситуация подсказывает, какое *Без* имеют в виду говорящие. В письменном стиле подобное *Без* совершенно невозможно.

Могут возразить: разве всегда разговор бывает таким примитивным? Разумеется, нет. И все же, какие бы сложные мысли ни выражали собеседники в процессе разговора, они всегда будут опираться на ситуацию, в которой протекает разговор. Собеседнику можно что-то показать, что-то объяснить интонацией, что-то передать мимикой, движением глаз, рук и т. д. Даже если разговор идет в темноте, бесчисленными оттенками интонации сообщают нужное¹.

Перефразируя один из примеров Пешковского, представим себе такую ситуацию: кто-то продает пианино и сообщает о его фирме, звуке, величине, форме, достоинствах и, быть может, недостатках. В ситуации разговора постепенно все выясняется. Покупатель обычно видит в таких случаях инструмент, может при желании прове-

¹ Интересные материалы собраны в кн.: H. U. Wespi. Die Geste als Ausdrucksformen und ihre Beziehungen zur Rede. Darstellung anhand von Beispielen aus der französischen Literatur zwischen 1900 und 1945. Bern, 1949.

рить его звучание, задать дополнительные вопросы, оценить вещь всесторонне. Но вот представим себе — кто-то решил дать объявление в газету о продаже своего пианино. Здесь не только нужно обдумать каждое слово. При составлении текста объявления следует преодолеть трудность, возникающую оттого, что покупатель и продавец не будут находиться «в ситуации разговора», при которой многое легко уточняется и объясняется. Вот и оказывается: в маленькое объявление нелегко вместить все, что необходимо для успешной продажи инструмента: здесь нет разговорной ситуации, устраняющей возникающие недоумения. «Трудность языкового общения — писал Пешковский — растет прямо пропорционально числу общающихся, и там, где одна из общающихся сторон является неопределенным множеством, эта трудность достигает максимума»¹.

Итак, ситуация, в которой протекает разговорная речь, является ее характернейшей особенностью. Ею же определяются и другие свойства разговорной речи, к которым еще вернемся. Ситуативность разговорной речи определила и своеобразие исследований, специально ей посвященных.

Действительно, если обратиться к книгам и статьям, в которых анализируются фонетика, лексика и грамматика разговорного стиля, то нельзя не обратить внимания на некоторые общие черты подобных исследований, принадлежащих перу весьма разных филологов. Сами исследования как бы оказываются в зависимости от основной особенности разговорной речи, детерминируемой ее ситуативным характером.

Сначала рассмотрим к целой группе работ немецких лингвистов. Она известна под названием *Umgangssprache*. Имеются описания самых разнообразных языков, выполненные под определенным углом зрения. Обратим внимание на само построение таких монографий. Для этой цели привлечем работу Байнхауера, посвященную испанскому разговорному языку².

Вот основные разделы книги Байнхауера: «Формы обращения (говорящего к слушающему)», «Формы

¹ А. М. Пешковский. Объективная и нормативная точка зрения на язык, в его кн.: «Сборник статей». Л., 1925, стр. 118.

² W. Beinhauer. *Spanische Umgangssprache*. Aufl. 2, Bonn. 1958.

выражения просьбы, приказа, утверждения, отрицания, иронии», «Повторы, жесты и их функции в разговоре», «Средства передачи различных жизненных потребностей», «Ситуация, в которой находится говорящий, и ситуация, в которой оказывается слушающий» и т. д. Как видим, основные разделы книги Байнхауера построены не по грамматическим категориям или частям речи, или еще по каким-нибудь иным лингвистическим градациям, а по принципу членения на определенные коммуникативные ситуации или по принципу своеобразной классификации выражаемых мыслей и чувств. Формы передачи иронии или функции жестов к грамматике языка не относятся, но они занимают важное место в «грамматике ситуаций», т. е. в структуре разговорного стиля. Аналогичное рассмотрение материала соблюдается и у других авторов в их книгах, посвященных *Umgangssprache*¹.

Сходным образом строились и описания разговорного стиля, принадлежащие авторам другой лингвистической ориентации. Так, у ученика и последователя Соссюра — Анри Фрея в его оригинальной «Грамматике ошибок» особенности французской разговорной речи демонстрируются путем выявления «потребностей» (*besoins*), которые, по мнению автора, и определяют грамматику разговорной речи. У Фрея такими потребностями оказываются: потребность в экспрессивности выражения, потребность в краткости, потребность убедить своего собеседника, потребность взаимного понимания и т. д.². И в этом случае описание разговорной речи строится не на основе лингвистических категорий и языковых форм, а на основе побуждений (потребностей), исходящих от самих собеседников, участвующих в разговоре.

Так как в ситуации разговора (и простого и сложного) большую роль играет диалог во всех его разновидностях, то анализ многочисленных разновидностей

¹ Одной из ранних была монография Лео Шпицера «*Italienische Umgangssprache*». Bonn, 1922, затем последовали J. Hofmann. *Lateinische Umgangssprache*. Heidelberg, 1926 (Aufl. 3, 1951) и др. Несколько иначе построена кн. C. Th. Gossen. *Studien zur syntaktischen und Studien zur syntaktischen dernen Italienisch*. Berl., 1954.

² H. Frei. *La grammaire des fautes*. P., 1929.

диалога занимает едва ли не центральное место во всех публикациях, посвященных разговорной речи. Сюда же относится анализ различных видов и типов повторов, всевозможных жестов (неизбежный атрибут разговора), мимики и т. д.

Несколько иначе задумано одно из лучших исследований разговорной речи — книга Н. Ю. Шведовой «Очерки по синтаксису русской разговорной речи» (М., Изд-во АН СССР, 1960). Здесь дано ограничение уже в названии (не разговорная речь в целом, а ее синтаксис). И в самой монографии материал анализируется более строго. Классификация предложений проводится и по грамматическому принципу («Бессоюзные сочетания», «Союзные сочетания» и пр.) и по более широкому грамматико-тематическому принципу, вызванному к жизни ролью всевозможных повторов в разговорной речи. Хотя повторы тоже исследуются в связи с грамматическими понятиями («повторы с наречными частицами», «повторы с местоименными частицами» и т. д.), однако само «вторжение» повторов в сферу синтаксического исследования несомненно обусловлено уже знакомой нам ситуативностью разговорной речи (повторы «подхватывают» диалогическую речь, проходящую в определенной ситуации).

С позиций общей теории языка и его стилей существенно обратить внимание и на другое. Все категории, на основе которых обычно изучается разговорный стиль самых разнообразных языков, оказываются гораздо более универсальными, чем категории, лежащие в основе изучения целостных языковых систем.

Поясним это положение. При исследовании, например, русского языка, в частности его грамматики, обычно выделяют части речи и грамматические категории и прослеживают их взаимодействие в системе. При исследовании другого языка, например, испанского, тоже выделяют казалось бы те же категории, но они могут частично совпадать, а частично и не совпадать с аналогичными категориями русского языка. Испанскому артиклю непосредственно ничего не противостоит в русском литературном языке, а для русских кратких и полных форм прилагательного трудно подыскать прямой эквивалент в испанском. Правда, если выйти за пределы синхронии и обратиться к истории, то у полных форм русских

прилагательных можно обнаружить функции, близкие детерминативным функциям романского и германского артикля¹, но на «поверхности» языка эти категории явно не соотносительны.

Что же из всего этого следует? При сравнительно-историческом и сравнительно-сопоставительном изучении языков лингвистам всегда приходится иметь дело не только с совпадающими, но и с несовпадающими категориями. Это известно. Не обращают, однако, внимание на другое: при описании и анализе разговорных стилей самых разнообразных языков (не только родственных, но даже и неродственных) ученые как бы невольно прибегают к выделению категорий, которые сами по себе в значительной степени являются интернациональными и универсальными.

В самом деле. Такие категории разговорной речи, как, например, «формы выражения просьбы, приказа, утверждения, отрицания» или «средства передачи различных жизненных потребностей» или «повторы в диалоге» гораздо более универсальны и менее зависят от национальной специфики языка, чем «формы и функции артикля» или «формы и функции прилагательного». Конечно, и категории разговорного стиля в тех или иных языках приобретают разные оттенки и оформляются в разные структурные типы. В одних языках для «повторов в диалоге» вырабатываются особые морфологические или синтаксические конструкции, в других — подобных конструкций вовсе не оказывается или они получаются совсем иными. И все же сама возможность выделения «повторов в диалоге» при характеристике разговорного стиля имеется во всех языках мира. Это и понятно, если не терять из виду ситуативность разговорной речи.

Таковы истоки различий между способами изучения разговорной речи и речи письменной. Сама природа разговорной речи как бы подсказывает исследователю выбор пути, который ведет к установлению интернациональных категорий, свойственных ей в силу ее же особенностей.

¹ См. об этом в другой связи: Л. П. Якубинский. Из истории прилагательного. «Доклады и сообщения Ин-та языкознания АН СССР». Вып. 1. М., 1951, стр. 54.

Если вернуться к идее активной грамматики Л. В. Щербы (от жизненных потребностей к способам их выражения в языке), то можно сказать, что в сфере разговорного стиля ее осуществить легче, чем в сфере литературного языка, взятого в целом. Это объясняется тем, что при анализе разговорного стиля филолог как раз исходит из тех потребностей (в различного рода коммуникациях), средства передачи которых в языке и составляют предмет изучения «активной грамматики». Следовательно, сама специфика разговорного стиля обуславливает и некоторые особенности его исследования.

Как ни различны разговорный и письменный стили, нельзя забывать, что они являются разновидностями единого языка.

Известная артистка С. Г. Бирман рассказывает, что порою на сцене, в диалоге или даже просто в обращении, казалось бы, столь нейтральные выражения *добрый день!* или *как поживаете?* могут приобрести чуть ли не противоположные или, во всяком случае, не прямые значения¹. Действительно, живые интонации звучащей речи придают разговорному стилю весьма подвижный характер.

На этом основании нельзя, однако, утверждать, что лексике разговорного стиля вообще не свойственны прямые значения слов. Между тем подобные утверждения стали появляться в научной литературе. «Прямые лексические значения слова перестают формировать и определять внутреннее содержание речи» (имеется в виду разговорная речь)². Такое заключение, конечно, ошибочно. Если бы это было так, то единый язык раскололся бы на части. Люди, владеющие разговорной речью, совсем перестали бы понимать людей, прибегающих к письменному стилю. К счастью, этого, как правило, не происходит. Лишь в случае, когда в функции письменного стиля выступает чужой язык возможно подобное непонимание. Когда же аналогичную функцию выполняет родной язык, то исследователю приходится иметь дело лишь с двумя разновидностями (разговорной и письменной) единого целого (литературного языка).

¹ С. Бирман. Актер и образ. М., 1954, стр. 6.

² Д. Н. Шмелев. Экспрессивно-ироническое выражение отрицания. «Вопросы языкознания». 1958, № 6, стр. 63.

Если *добрый день!* в особых случаях можно произнести с интонацией *не хочу желать тебе и доброго дня!*, то это вовсе не означает, что для разговорной речи подобное осмысление вообще является нормой. Тогда невозможно было бы понять, почему с помощью выражения *добрый день!* прежде всего в разговорной речи приветствуют своих знакомых. «Ненормальное» осмысление *добрый день!* в смысле *не хочу желать тебе и доброго дня!* возникает лишь в особых условиях (само по себе их изучение представляет бесспорный интерес), а поэтому и не колеблет принципа смыслового единства языка во всех его стилях и сферах функционирования¹.

Языковые стили и различаются и взаимодействуют. Чтобы лучше понять отношения между ними, необходимо ближе познакомиться с некоторыми из них в отдельности. Но сначала обратимся к общим вопросам стилистики, существенным для более глубокого понимания функций языковых стилей.

¹ Поэтому невозможно согласиться с теми, кто утверждает: «...письменный и устный язык следует рассматривать как два языка» (В. Мотш. К вопросу об отношении между устным и письменным языками. «Вопросы языкознания». 1963, № 1, стр. 95). Как мы видели, этот тезис ошибочен не только типологически, но и исторически: «Шекспир говорил на таком же языке, на котором он писал» (H. W y l d. A History of Modern Colloquial English. Ld., 1956, стр. 101).

1

Место стилистики в кругу филологических дисциплин далеко не всем представляется ясным. Одни считают, что стилистикой должны заниматься только литературоведы, другие включают ее в сферу компетенции лингвистики. Соответственно меняются и задачи стилистики: в первом случае они обычно сводятся к изучению «выразительных средств» художественного произведения, во втором — к анализу «выразительных средств» разных языковых стилей, в том числе и таких, как стиль разговорной речи. Некоторые же лингвисты, занимающиеся фонетикой, фонологией, сравнительно-исторической и структурной грамматикой, выводят стилистику за пределы языкознания, считая, что она имеет дело с такими «субъективными категориями», которым не место в строгой науке — лингвистике. Между тем это совсем не так. Можно согласиться с Р. Якобсоном, который подчеркивал: «лингвист, глухой к поэтической функции речи, как и литературовед, равнодушный к лингвистическим проблемам и незнакомый с лингвистическими методами, — оба в равной степени являются вопиющим анахронизмом»¹.

Неясность обнаруживается и в другом отношении. Если обратиться к старым и новым курсам по общему языкознанию, то здесь раздел стилистики либо вообще отсутствует, либо, напротив того, занимает чуть ли не центральное место.

Приведем лишь несколько примеров. В «Курсе общей лингвистики» Соссюра читатель ничего или почти ничего не узнает о стилистике. В книге же Вандриеса

¹ См. сб. «Style in Language». New York, 1960, стр. 377.

«Язык» стилистике уделяется значительно больше внимания не только в специальной главе «Аффективный язык», но и в других разделах исследования. В старых русских «введениях в языкознание» А. И. Томсона, В. Поржезинского, Д. Н. Кудрявского, Д. Н. Ушакова раздел стилистики вообще отсутствует, как и в современном учебнике А. А. Реформатского. Если же взять книгу швейцарского лингвиста Ш. Балли «Общая лингвистика и вопросы французского языка», то вопросы стилистики оказываются здесь в центре всего построения. Сказанное не означает, что русские филологи вообще не интересовались стилистикой. Они очень много ею занимались, но занимались так сказать за пределами проблем, подлежащих изучению в курсах «общего языкознания».

Еще менее ясной оказалась позиция стилистики в работах структуралистов. Уже в книге Блумфилда о языке («Language». N. Y., 1933) стилистика фактически была сведена на нет. Вместо стилистики здесь находим лишь небольшую главу о «колебаниях в частотности форм» (*fluctuation in the frequency of forms*) и только. Сходным образом поступает и Глисон в своем «Введении в дескриптивную лингвистику». В главе о «вариантности» он говорит преимущественно о том, как преодолеть колебания форм и конструкций в языке¹. Это и понятно, ибо с точки зрения теории информации, которая лежит в основе подобного рода построений, единство и устойчивость «форм и конструкций» является необходимой предпосылкой осуществления самой информации в том ее понимании, которое устанавливается в структуралистическом языкознании. Как пишет Н. Винер, «клише... внутренне присуще природе информации»².

¹ Примеры эти можно было бы легко увеличить. Стилистика оказывается за пределами науки о языке и в кн.: A. Martinet. *Eléments de linguistique générale*. P., 1960, стр. 9 (3^e éd. P., 1964). Эстетические критерии, по убеждению Мартине, не могут применяться в науке, которая опирается на факты и эксперименты. Но как же тогда научно изучать эстетику, художественную литературу, музыку, живопись? Гораздо ближе к истине был А. Мейе. Он подчеркивал важность исследования эстетических функций литературного языка (см. рецензию А. Мейе на книгу о стихе М. Граммона в «Bulletin de la société de linguistique de Paris». 1925, № 2, стр. 107).

² Н. Винер. *Кибернетика и общество*. М., 1958, стр. 126.

Между тем стилистика — это учение о выразительных средствах языка в самом широком смысле. Клише и стилистика во многом антагонистичны. Поэтому лингвисты, интересующиеся лишь каркасом языка, обычно не придают стилистике серьезного значения. Об этом приходится сожалеть, так как стилистика — «душа» любого развитого языка. Поэтому ей должно принадлежать важное место как в науке о языке, так и в науке о художественной литературе. Различие, однако, заключается в том, что лингвистика занимается всеми аспектами языка, в том числе и стилистическими, тогда как в компетенцию литературоведа входит рассмотрение лишь тех стилистических ресурсов языка, которые используются писателями для воплощения определенных художественных замыслов.

Дифференциация эта существенна. Лингвист исследует выразительные возможности самого языка, как средства общенародного общения, как средства передачи мыслей и чувств, литературовед же анализирует выразительные возможности языка художественных произведений. Те и другие функции лишь частично совпадают, но во многом расходятся. Поэтому между лингвистической и литературоведческой стилистикой имеются не только точки соприкосновения, но и пункты существенных различий. Лингвист опирается на все стили языка и стремится учитывать все сферы его бытования. В той же мере, однако, в какой язык и стиль художественной литературы являются важной сферой функционирования самого общенародного языка, они выступают не только как объект исследования литературоведа, но и как предмет изучения лингвиста. Ракурсы у ученых оказываются различными, предмет — единым. В этом нет ничего удивительного, так как имеется немало других наук, которые изучают один и тот же объект с разными целями.

Широко распространено мнение, согласно которому в лингвистической стилистике анализируются общенародные выразительные ресурсы языка, а в литературоведческой стилистике — лишь индивидуальные особенности стиля отдельных писателей. Подобное разграничение нужно признать по меньшей мере неточным. Дело в том, что и лингвисту и литературоведу приходится иметь дело

с общим и отдельным. Индивидуальное в одну историческую эпоху может стать общим в другую, а синхронно общее (общепринятое) диахронно иногда оказывается архаичным и тем самым выходит за пределы общего. Больше того. Даже в одну историческую эпоху общее и индивидуальное настолько органически переплетается в языке и, особенно, в стилистике, что изучать одно без другого нередко бывает невозможно. Недаром еще Гумбольдт относил взаимодействие общего и индивидуального к важнейшим антиномиям не только стилистики, но и языка в целом¹.

До специального рассмотрения этой проблемы в главах четвертой и пятой ограничимся здесь лишь двумя примерами.

Еще в 1925 году в статье «Объективная и нормативная точка зрения на язык» А. М. Пешковский заметил, что хотя каждый человек говорит «как все», но это «как все» создается «...сложением миллионов индивидуальных языков, в том числе и моим. Всякий говорящий одновременно и подражает и вызывает подражание, и говорит «как все» и создает это «как все»². Верная мысль автора не уточнена только в одном плане. «Индивидуальные языки», конечно, не существуют как самостоятельные языки (здесь А. М. Пешковский разделял ошибочные младограмматические представления своего времени), но отдельные люди участвуют в создании того общего, которое именуется языком народа в данную эпоху. Каждый, говоря «как все», вместе с тем в той или иной степени способствует созданию этого «как все». Подобное «как все» слагается в процессе языкового развития, в который вовлекаются все говорящие, в том числе и каждый отдельный человек. Степень же участия каждого отдельного индивидуума в этом процессе зависит от многих условий, в том числе и от активности общественной (в широком смысле) позиции говорящего.

¹ В. Гумбольдт. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. Перев. П. Беярского, СПб., 1859, стр. 24—35. В другом месте Гумбольдт отмечал: язык только тогда может быть одновременно и обработанным и народным, когда он «...непрерывно переходит от народа к писателям, а от них вновь в уста народа» (стр. 186).

² А. М. Пешковский. Сборник статей. Л., 1925, стр. 120.

В 1928 году французский филолог Леон Кледа обратился к одному из крупнейших поэтов Франции первой половины нашего столетия Полю Валери и лингвисту Антуану Мейе с просьбой поделиться своими соображениями по вопросу о том, как они понимают пределы возможных воздействий крупных писателей на общенародный язык соответствующей эпохи. Непосредственным поводом для этого вопроса послужило расчленение прилагательного *tiède* «теплый» на элементы *ti — è — de*, произведенное Полем Валери в одном из его стихотворений. Фонетически и морфологически прилагательное *tiède* (лат. *tepidus*) не может выдержать подобного эксперимента, так как сочетание *ie*, восходящее к латинскому краткому *e*, исторически являлось дифтонгом. Подобное сочетание, естественно, не допускает разъединения звуков *ie*. И все же Валери попытался расчленить эти звуки. Он вторгся тем самым не только в фонетический процесс образования старого дифтонга, но и в фоно-морфологический процесс членения самого слова.

Возник вопрос: правильно ли поступил П. Валери? На просьбу Л. Кледа откликнулись оба адресата — и П. Валери и А. Мейе. В журнале «*Revue de philologie française*» (1928, № 1, стр. 54—64) их ответы были опубликованы.

Разъяснения Поля Валери не отличались определенностью. Не отвечая прямо на вопрос о возможности расчленения старого дифтонга *ie*, поэт лишь защищал лингвистические права большого писателя. Никто не может определить границы воздействия художника слова на язык. Все сводится к такту и вкусу пишущего. Если того или иного поэта или прозаика много читают, то степень воздействия подобных писателей на язык потенциально увеличивается, если же их не читают или мало читают, то и о воздействии говорить не приходится.

Ответ А. Мейе был сформулирован гораздо точнее. Конечно, — рассуждал этот вдумчивый филолог, — писатели не должны стремиться создавать особое произношение или необычно расчленять старые дифтонги. «У них и нет никаких шансов изменить что-либо в области принятого произношения или принятой морфологии. Но писатели могут обогатить словарь языка, отшлифовать и развить его синтаксис. Если такие писатели, как Поль Валери, будут далеки от повседневного литературного

языка, если они не станут оказывать воздействия на нашу обычную речь, то язык, которым мы постоянно пользуемся, станет бедным и невыразительным» (*notre langue usuelle deviendra plate et vulgaire*)¹.

Здесь все правильно понято и просто разъяснено. Конечно, воздействие больших писателей на язык обычно не простирается на фонетику или морфологию. Но воздействие всегда ощущается в сфере лексики, фразеологии, синтаксиса и стилистики. Поэтому вопрос об общем и индивидуальном нельзя решать так, как это обычно делают: индивидуальное должно изучаться в науке о литературе, а общее — в науке о языке. В самом общем (если иметь в виду литературный язык в целом) органически присутствует и индивидуальное, а индивидуальное возможно лишь на фоне общего. Разумеется, не на всех уровнях языка взаимодействие общего и индивидуального ощущается в равной мере (особое положение занимают фонетика и морфология, где возможности проявления индивидуального «начала» крайне ограничены), но в принципе само взаимодействие неизбежно. Оно особенно ярко сказывается на тех уровнях, развитие которых непосредственно обуславливает совершенствование языка (лексика, фразеология, синтаксис, стилистика).

Важно и другое. «Язык, которым мы постоянно пользуемся», безусловно сделается «бедным и невыразительным», если он будет выведен за пределы индивидуального воздействия больших мастеров слова. Поэтому при изучении особенностей литературного языка (а это уже безусловно лингвистическая проблема) исследователи не могут ограничиться лишь категорией общего. Им важна и категория индивидуального в ее взаимодействии с категорией общего. К такой, безусловно правильной, на наш взгляд, постановке вопроса близки и некоторые советские филологи, занимающиеся проблемой литературных языков².

Так, еще в конце двадцатых годов, в споре поэта Поля Валери с филологом Антуаном Мейе была уточнена проблема взаимодействия общего и индивидуаль-

¹ «Revue de philologie française». 1928, № 1, стр. 64.

² См., в частности, кн. В. В. Виноградова «О языке художественной литературы». М., 1959, стр. 508—636.

ного в языке и в стилистике. Разграничение лингвистической и литературоведческой стилистики нужно искать не в том, что первая занимается общим, а вторая — индивидуальным (обычная, но ошибочная точка зрения), а в том, что, исследуя постоянное взаимодействие общего и индивидуального, лингвисты прослеживают развитие ресурсов и выразительных возможностей литературных языков, между тем как литературоведы интересуются стилистической палитрой писателей или стилистическими принципами целых школ и направлений в связи с историей и теорией той или иной национальной литературы.

Следовательно, проблема взаимодействия общего и индивидуального в языке и стиле существенна и для лингвиста и для литературоведа, хотя они исследуют эту проблему с разных позиций и для разных целей¹.

2

В начале этой главы отмечалась неясность положения стилистики в кругу других лингвистических дисциплин. Несколько иной оказалась позиция стилистики в романской филологии.

Дело в том, что лингвисты-романисты почти всегда отводили стилистике одно из главных мест в науке о языке². Но уже в десятых годах нашего столетия в романистике сформировались два основных направления в изучении стилистики, которые до сих

¹ Предлагаемое здесь разграничение общего и индивидуального и признание значения индивидуального не имеет ничего общего с теорией, согласно которой всякие изменения в языке будто бы всегда совершаются «сверху вниз», переходя от образованных людей к необразованным (см., например, H. Naumann. *Über das sprachliche Verhältnis von Ober- zu Unterschicht*. «Jahrbuch für Philologie». Bd. 1. München, 1925). Сторонники этой ошибочной доктрины забывают, что язык великих национальных писателей сам вырастает на почве общенародного языка, питается его соками и был бы без него вообще невозможен. Но, возникшая на общенародной основе, язык выдающихся мастеров слова оказывает как бы «обратное» воздействие на литературный язык, а через его посредство и на язык общенародный.

² Среди крупных лингвистов-романистов исключения были немногочисленны. В. Мейер-Любе, например, никогда не интересовался стилистикой, о чем он сам писал в предисловии к третьему тому своей капитальной «Grammatik der romanischen Sprachen» (Leipzig, 1899, стр. 1).

пор развиваются и культивируются. Эти направления во многих отношениях антагонистичны. Одно из них связано с именами Карла Фосслера (1872—1949) и Лео Шпицера (1887—1960), а другое — с именем Шарля Балли (1865—1947). Попытаемся очертить контуры каждого из этих основных направлений.

В многочисленных книгах и статьях Фосслера язык рассматривался как продукт индивидуального творчества. Коммуникативная функция языка представлялась немецкому лингвисту вторичной. На первый план выдвигалась эстетическая или творческая сила речи. Поэтому и стилистика, специально исследующая эту особенность нашей речи, оказалась у Фосслера на первом месте среди других лингвистических дисциплин¹.

Не касаясь здесь общих основ доктрины Фосслера, отметим лишь то, что непосредственно относится к стилистике.

Тонкий интерпретатор отдельных явлений и категорий К. Фосслер поставил, однако, с ног на голову проблему взаимоотношений общего и индивидуального в языке и стиле. Не индивидуальное попало у него в зависимость от общего, а общее очутилось под эгидой индивидуального. В результате основная (коммуникативная) функция языка предстала искаженной. Язык стал трактоваться как способ самовыражения, а не как важнейшее средство общения людей в обществе. Что же касается стилистики, то она, по Фосслеру, лишь усиливает потенциальные возможности самовыражения и це-

¹ См. K. Vossler. *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*. Heidelberg, 1905. Об общелингвистических взглядах К. Фосслера см. I. Iordan. *Linguistica romanică*. București, 1962, стр. 89—148. Библиография работ Фосслера опубликована Т. Остерманом в «Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophische — historische Klasse». 1950, стр. 1—92. Истоки эстетической концепции языка, развиваемой Фосслером, восходят к воззрениям итальянского философа и историка культуры Б. Кроче (1866—1952). Одна из его книг в 1920 году была переведена на русский язык: «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика». См. также: M. Leroy. *Benedetto Croce et les études linguistiques*. «Revue internationale de philosophie». Bruxelles, 1953, № 4, стр. 342—362; В. Ф. Асмус. Проблема интуиции в философии и математике. М., 1963, стр. 132—152 (гл. о Б. Кроче). О современном влиянии фосслеризма в стилистике см. в двухтомном сб. «Presente y futuro de la lengua española». I. Madrid, 1964, стр. 483—487.

ликом находится на службе эстетической функции самого языка.

Проследим аргументацию Фосслера на приводимом им же материале. Когда в пятой песне первой части «Божественной комедии» Данте, в знаменитом эпизоде с Франческой, героиня несколько раз повторяет в своем монологе слово *любовь* (*amore*), то, по убеждению Фосслера, индивидуальные оттенки этого слова в устах взволнованной рассказчицы предопределили не только особенности его восприятия слушателями, но и создали условия для последующего развития полисемии *amore*¹. Индивидуальное употребление слова, каким бы окказиональным и случайным оно ни было, сейчас же находит свое выражение в общем значении самого слова, обязательном для всех говорящих. Фосслер не различает обобщенных чувственно-экспрессивных оттенков, которые действительно могут входить в смысловую структуру слова, и ситуативных чувственно-экспрессивных оттенков, которые рождаются лишь в данном контексте и тотчас же угасают за его пределами. Взволнованное произношение *amore* в эпизоде, рассказанном Данте, возникло чисто ситуативно и никакого влияния на значение этого слова, как категории языка, оказать, разумеется, не могло. Неразличение обобщенных и ситуативных оттенков слова привело Фосслера к дальнейшим смешениям — общего и индивидуального в языке, в стилистике литературной речи и в стилистике отдельных неповторимых контекстов у больших мастеров.

Все стилистические анализы Фосслера могут быть названы «анализами неповторимых контекстов». При этом возражение вызывает не само внимание к неповторимым контекстам (само по себе это безусловно интересно), а допускаемое при этом смешение самых различных понятий и категорий.

Исследуя знаменитую басню Лафонтена «Ворон и лиса», Фосслер обращает особое внимание на строку о вороне, который «широко раскрывает клюв и упускает свою добычу» —

Il ouvre un large bec laisse tomber sa proie Фосслер комментирует: «после слова *bec* и перед глаголом *laisse*

¹ K. Vossler Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg, 1905, стр. 50.

сталкиваются два высоких тона, в стихе образуется зияние, и в это зияние как бы проваливается сыр, который держал в своем клюве ворон»¹. При всем остроумии подобного толкования, читатель не может не дивиться новым смещениям, допускаемым автором. Разумеется, от ритма стиха и цезуры нет прямого пути к реальной действительности. Между тем у Фосслера именно ритм и цезура создают реальные условия для того, чтобы сыр, падающий из разинутого клюва ворона, полетел бы вниз. Едва ли, однако, ритм и цезура могут здесь что-либо прибавить к закону земного притяжения.

Дело все-таки не в удачности или неудачности тех или иных толкований автора. Речь идет о методе. Стилистические интерпретации Фосслера целиком направлены в сторону контекстных истолкований отдельных фрагментов художественного целого. Остается неясным, что здесь определяется индивидуальной стилистикой писателя и что относится к стилистике литературного языка. Неясным оказывается и другое: в каких взаимоотношениях находится стилистика отдельного текста, стилистические ресурсы самого языка и идейные устремления писателя? У Фосслера все это смешивается. Больше того. Неразграничение столь различных категорий даже возводится в своеобразный принцип. В языке, как процессе творчества, все создается в момент самого «говoreния», все бытует только до тех пор, пока длится «говoreние». Объективное существование языка, независимо от воли отдельных людей, признается невозможным. Этими общими взглядами на язык и определяется стилистика Фосслера.

При всей неприемлимости теоретических постулатов Фосслера и его последователей нельзя не отметить, что в своих многочисленных исследованиях они все же смогли собрать большой и интересный материал, относящийся к стилистике языка художественной литературы разных народов. В особенности это относится к виднейшему последователю Фосслера Лео Шпицеру, который на протяжении своей полувековой творческой деятельности опубликовал десятки стилистических исследований. Но принцип импрессионистической критики, очень замет-

¹ K. Vossler. Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg, 1905, стр. 91. См. также кн. К. Фосслера: «La Fontaine und sein Fabelwerk», Heidelberg, 1919, стр. 81—82.

ный уже у Фосслера, еще более отличает книги, статьи, этюды и наброски Лео Шпицера¹.

Приведем еще один пример. Стремясь установить особенности стилистики испанского языка (как и Фосслер, Шпицер последовательно не различал стилистики языка и стилистики отдельного крупного писателя), исследователь приводит множество любопытных материалов, относящихся к выразительным возможностям самого испанского языка. Среди них оказывается и оборот типа *esloy hecho un carámbano* 'я превратился как бы в сосульку'. В испанском *hecho* (причастие прошедшего времени от глагола *hacer* 'делать') выполняет здесь функцию, равную в других языках функции сравнительной частицы *как, как бы*. Испанец не сравнивает себя с сосулькой, а как бы на время «превращается» в сосульку. По убеждению Шпицера это не случайно. Он приводит множество аналогичных примеров из испанского языка и заключает: «Сопоставление немецкого и испанского текстов показывает, что первый только путем сравнения с сосулькой делает мысль понятной, тогда как второй не останавливается перед ирреальностью выражения»². Это кажется исследователю закономерным. Ссылаясь на пьесу Кальдерона «Жизнь есть сон», Шпицер утверждает, что испанцы вообще «не склонны различать действительность и грезы»³.

Как и в работах Фосслера, в этюдах Шпицера не

¹ Вокруг работ Лео Шпицера, как и вокруг исследований К. Фосслера, шла ожесточенная полемика на протяжении нескольких десятилетий. Шпицера либо восторженно хвалили, либо ожесточенно критиковали. Книги Шпицера почти не знали «среднего» к себе отношения. О своем пути в науку сам Шпицер рассказал в работе «Linguistics and Literary History». Princeton, 1948, стр. 3—39 и в статье «Mes souvenirs sur W. Meyer-Lübke». Le français moderne. 1938, № 3, стр. 213—224. См. также Г. О. Винокур. Эпизод идейной борьбы в западной лингвистике. «Вопросы языкознания». 1957, № 2, стр. 59—70; Ю. С. Степанов. Доказательство и аксиоматичность в стилистике (метод Л. Шпицера). «Вестник МГУ, серия 7». 1962, № 5, стр. 43—49; E. Giachery. Leo Spitzer. Belfagor, 1961, № 4, стр. 441—464; H. Hatzfeld. Leo Spitzer. «Hispanic review». 1961, № 1, стр. 54—57. Резкая, недопустимая по тону и вместе с тем лишенная серьезной научной аргументации критика Шпицера и Фосслера содержится в брошюре: R. A. Hall. Idealism in romance linguistics. N. Y., 1963.

² Leo Spitzer. Stilstudien. Bd. 1, München, 1928, стр. 265—276.

³ Там же, стр. 282.

знаешь, чему больше удивляться. Тонкие наблюдения над материалом сменяются причудливыми выводами. И опять недопустимые смешения: знаменитая пьеса Кальдерона, конечно, не имеет прямого отношения к грамматике испанского языка. Автор допускает смешение литературных произведений и грамматических категорий. Шпицер остро видит различия между языками, но объясняет их нередко совершенно произвольно, ссылаясь на различие национальных характеров народов, говорящих на неодинаковых языках.

Совершенно по другому поводу еще в начале нашего столетия Г. В. Плеханов писал: «Отчего история французской поэзии непохожа на историю поэзии в Германии? По очень простой причине: темперамент французского народа таков, что у него не могло быть ни Лессинга, ни Шиллера, ни Гете. Ну, благодарим за объяснение; теперь мы все понимаем»¹. Сходны с подобными заключениями и некоторые интерпретации Шпицера, когда он ссылается на темперамент или национальный склад того или иного народа для объяснения грамматических расхождений между языками².

3

Стилистическая концепция Фосслера и Шпицера не могла не вызвать оппозиции в недрах самой романской филологии. Действительно, уже в рецензиях на первые работы Фосслера стало ощущаться желание противопоставить его доктрине более объективное понимание стилистических категорий. Наиболее ярким и последовательным противником Фосслера, а затем и Шпицера, оказался швейцарский лингвист Шарль Балли (1865—1947), выступивший в десятых годах текущего столетия³.

¹ Г. В. Плеханов. О материалистическом понимании истории. М., 1941, стр. 22.

² Любопытно, что в начале своей деятельности Шпицер сам упрекал своего учителя Фосслера в том, что в кн. «Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung» он «перефранцузил самих французов» (см. сб. «Проблемы литературной формы». Л., 1928, стр. 210). Впоследствии и Шпицер стал также обращаться с национальными характерами испанцев, каталанцев, итальянцев, французов, румын, португальцев.

³ Ср., впрочем новейшие попытки возродить «творческий аспект» языка в теории порождающей грамматики Н. Хомского. Сам Хомский ссылается при этом на В. Гумбольдта (сб.: «Новое

Балли почти нигде прямо не полемизировал с Фосслером и Шпицером. Но вся его стилистическая концепция была направлена против неоидеалистической школы, как называли это направление сами Фосслер, Шпицер и их сторонники.

Балли решительно выступил против изучения стилистики языка «сквозь призму художественной литературы». Он считал, что стилистика языка не имеет ничего общего со стилистикой отдельных писателей. Последняя всегда эстетически обработана, первая, напротив того, подчиняется только бессознательным потребностям говорящих. И хотя стилистика языка, по мысли Балли, тоже не нейтральна, однако ее экспрессивно-выразительные средства определяются иными тенденциями по сравнению с аналогичными средствами языка отдельных писателей. Исследователь подчеркивал, что там, где язык находится на службе эстетических намерений, лингвисту нечего делать. В этом случае должен размышлять историк литературы и критик¹.

Прежде чем перейти к оценке подобных суждений Балли, обратимся к характеру его аргументации.

Балли определял стилистику негативно (чем она не является) и позитивно (чем она является). В негативной части читателю сообщается, с чем недопустимо смешивать стилистику «общего языка» (*la langue commune*). В позитивной — подчеркивается, что стилистика изучает эмоциональную экспрессию элементов языковой системы, а также взаимодействие речевых факторов, способствующих формированию системы выразительных средств того или иного языка. При этом выразительные средства понимаются весьма широко².

в лингвистике». Вып. 4. М., Изд-во «Прогресс», 1965, стр. 473), а иногда и на Б. Кроче (стр. 582). Нельзя, однако, не заметить, что интерпретация «творческого аспекта» языка может привести к диаметрально противоположным результатам в разных концепциях самого языка. Мы уже не говорим о том, что применительно к искусственным языкам многое представляется совсем иначе, чем применительно к языкам естественным. Этот большой и важный вопрос нуждается в особом исследовании.

¹ Ш. Балли. Французская стилистика. М., 1961, стр. 36—37. Подробнее о Балли см. Р. А. Будагов. Шарль Балли и его работы по общему и французскому языкознанию, в кн.: Ш. Балли. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955, стр. 3—20.

² Ш. Балли. Французская стилистика, М., 1961, стр. 33—38.

Исследователь задумал показать обширную сферу действия выразительных тенденций (иногда они называются у него аффективными) в фонетике, в грамматике, в лексике, в ритмико-мелодическом рисунке предложения. Балли пристально изучал особенности слов, словосочетаний и предложений, бытующих в различных стилях. Казалось бы сходное по содержанию предложение оказывается вовсе не сходным, когда, облекаясь в ту или иную форму, оно передает разные эмоционально-аффективные планы: *c'en est fait de moi* 'я погиб' в высоком стиле речи, *je suis perdu* 'я погиб' в обычном разговорном употреблении, а затем, соответственно усиливая эмоционально-аффективную окраску и снижая стили — *je suis flambé* (фамильярно), *je suis fichu* (еще более фамильярно), *je suis foutu* (фамильярность, переходящая в арготичность). Изучение подобных выразительных ресурсов «общего языка» на всех его уровнях и составляет, по убеждению Балли, основную задачу лингвистической стилистики¹.

Стремясь уточнить свое понимание стилистики «общего языка» в отличие от стилистики языка писателей, Балли анализирует пример из пьесы Ожье, в которой один из персонажей восклицает: *Êtes-vous toujours furieux contre votre panier percé de gendre?* «По-прежнему ли вы негодуете на вашего расточительного зятя?» Устойчивое словосочетание *panier percé* «мот» (букв. «дырявая корзина», ср. русск. «бездонная бочка»), употребленное здесь атрибутивно («мот зять» > «расточительный зять»), является своеобразной эмоционально-аффективной синонимической параллелью к более нейтральному прилагательному *prodigue* «расточительный». Эмоционально-аффективное различие между словосочетанием *panier percé* и прилагательным *prodigue* обнаруживается в «общем языке» и поэтому должно изучаться в лингвистической стилистике. Вопрос же о том, как использует это выражение Ожье для речевой характеристики персонажа, насколько помогает или препятствует эмоционально-аффективное словосочетание (*panier percé*) созданию определенного образа, относится уже к вопросам поэтики и эстетики и выходит за пределы лингвистической стилистики.

¹ Ш. Балли. Французская стилистика. М., 1961, стр. 262—263.

Проследим еще за одним примером, прокомментированным Балли. В одном своем романе Бальзак, описывая поведение бедствующих старых женщин при выдаче им порций супа, подчеркивает, что старухи *tendaient la tête* «вытягивали шею» (букв. «вытягивали голову»). Выражение *tendre la tête* «вытягивать шею» как бы приобретает в рассматриваемом контексте смысл «проявлять жадность». Но этот смысл живет лишь в данном контексте и лишь у данного писателя. В «общем языке», которым только и интересуется Балли, *tendre la tête* подобного значения не имеет. Поэтому *-tendre la tête* в смысле «проявлять жадность» не может изучаться в стилистике «общего языка» (это осмысление возникает лишь в стилистике Бальзака), тогда как *panier percé*, будучи тоже словосочетанием эмоционально-окрашенным, является важнейшим объектом анализа в стилистике «общего языка», так как оно бытует именно здесь¹.

С помощью этих доводов Балли стремился разграничить стилистику общенародного языка (по его терминологии «общего языка») и стилистику языка художественной литературы. В самих наблюдениях Балли немало верных и здравых мыслей. Действительно, нельзя смешивать факты общенародного языка с фактами, которые, хотя и встречаются в языке отдельных писателей, но достоянием общего языка по тем или иным причинам не являются. Балли был прав в своем стремлении обосновать стилистику общенародного языка. Вместе с тем нельзя не отметить и известной односторонности позиции Балли. В пылу скрытой полемики с Фосслером, Шпицером и их последователями, которые склонны были отождествлять понятие литературного языка и понятие языка писателей, Балли допускает другую крайность: он выводит все индивидуальное, все эстетически осознанное за пределы языка вообще. С этим невозможно согласиться. В предшествующих разделах уже была сделана попытка показать взаимодействие общего и индивидуального в сфере литературного языка. Что же касается эстетической сублимации, то она присуща и литературному языку. Сам отбор правильных и неправильных

¹ III. Балли. Французская стилистика. М., 1961, стр. 31 и 114—115.

норм литературного языка определенной эпохи опирается на целый ряд оснований, в том числе и на эстетические представления о благозвучном, гармоничном, соответствующем «духу» языка и т. д.¹.

Непримиримая война, объявленная Балли всему индивидуальному в стилистике, получила широкий резонанс. Мысли швейцарского лингвиста стали повторяться филологами разных направлений. «Индивидуальный стиль находится за пределами интересов лингвиста» — замечает, например, Е. Курилович². При этом в статье «Поэтический язык с лингвистической точки зрения» Курилович рассматривает само понятие поэтического языка недифференцированно: то ли это язык поэтов в собственном смысле, то ли это язык художественной литературы вообще («язык писателей и поэтов»). Поэтому к рассмотрению привлекаются и исторические романы Г. Сенкевича, и проза Р. Роллана, и стихи Ю. Тувима³.

Специфику подобного недифференцированного поэтического языка Курилович усматривает в его маркированности, которая обнаруживается на фоне разговорной речи. «Это значит, что поэтический язык мы воспринимаем как имеющий определенные характерные положительные признаки, определенные характерные черты по сравнению с разговорным»⁴. Признаки «поэтического языка» Курилович сводит в основном к архаичности его строя — лексики, грамматики и даже фонетики. Между тем «поэтический язык» (точнее в этом случае говорить о языке художественной литературы, так как имеется в виду не только поэзия, но и проза) отличается от разговорной речи не только своей архаичностью, но и известным новаторством, в котором индивидуальному «началу» как раз и принадлежит отнюдь не последняя роль.

По отношению к разговорной речи язык художественной литературы оказывается в двойном ряду про-

¹ См. об этом в книгах Граммона, в частности, в его «Le vers français». 3^e éd. P., 1923, стр. 1—5, 193—207. См. также Remy de Gourmont. Esthétique de la langue française. 2^e éd. P., 1899; R. M. Lapa. Estilística da língua portuguesa. 3 ed. Rio de Janeiro, 1959, стр. 3—20.

² Е. Курилович. Очерки по лингвистике. М., 1960, стр. 421.

³ Там же, стр. 418—426.

⁴ Там же, стр. 424.

тивопоставлений: его архаические элементы (использование старых слов, а иногда и устаревших грамматических построений) как бы предполагают его же новаторские устремления (введение в текст художественного произведения услышанного в разговорной речи и не апробированного «всеми»). Конечно, в разные эпохи и в разных языках временно могут преобладать те или иные тенденции (архаические или новаторские), но в целом для языка художественной литературы характерны именно эти противоборствующие «начала».

Так или иначе, лингвисту трудно «отмахнуться» от изучения индивидуальных элементов не только в языке художественных произведений (в той мере, в какой подобные элементы во многом определяют эволюцию художественной речи), но и в литературном языке в целом. Между тем разными учеными индивидуальное все чаще рассматривается как антисоциальное. В действительности это совсем не так. Как отмечалось выше, индивидуальное не только невозможно вне социального, но само выступает как одна из форм проявления социального. И подобно тому как в языке новое слово, вошедшее в лексику, множеством «нитей» всегда связано с предшествующей лексической традицией, так и в стилистике индивидуальное обусловлено социальным, всей предшествующей стилистической традицией языка.

Балли и его последователи облегчили себе борьбу с индивидуальным в стилистике защитой чисто статической точки зрения на все аспекты языка. Само по себе унаследованное от Соссюра разграничение синхронии и диахронии, проводимое Балли, вполне закономерно. Неприемлемы лишь те крайние и подчас парадоксальные выводы, которые делались на основе такого разграничения. В разделе «Стремление к этимологизации» Балли в своей книге утверждает, что история языка препятствует правильному пониманию его синхронного состояния, определяемого другими отношениями. Отсюда делается вывод, явно преследующий цель ошеломить читателя: «слишком глубокие лингвистические познания мешают проникновению в дух языка»¹.

К этому тезису Балли, который в различных вариантах повторяется и в других его исследованиях, нельзя,

¹ Ш. Балли. Французская стилистика. М., 1961, стр. 101.

разумеется, относиться вполне серьезно. Он был вызван односторонним и неприемлемым пониманием синхронного состояния языка, будто бы совершенно отрешенного от тенденций его исторического развития. Между тем факты языка, в том числе и в сфере его исторического прошлого, способствуют пониманию и самого языка и его стилистических ресурсов. Если осведомленность в области истории языка, естественно, еще не обеспечивает овладения разговорной речью, то она облегчает осмысление его других уровней. Любопытно, что сам Балли постоянно совершал экскурсии в область той самой истории языка, необходимость привлечения которой он отвергал теоретически.

Таковы основные особенности двух, во многом различных школ в романской стилистике: школы Фосслера — Шпицера и школы Балли, до настоящего времени имеющей многочисленных сторонников¹. Стилистические концепции и тех и других ученых были тесно связаны с их общими взглядами на язык, его природу и функции.

4

К сороковым годам нашего столетия возникли попытки как-то объединить принципы Фосслера — Шпицера и принципы Балли при стилистическом изучении языков. Наиболее известным опытом такого рода явилась большая книга акад. И. Иордана, посвященная стилистике румынского языка². Здесь был собран и обобщен ценный и нужный материал, относящийся к различным особенностям экспрессивных ресурсов литературного румынского языка.

Вместе с тем возникали и более общие вопросы. Следует ли объединять в единое целое столь различные концепции? Возможно ли подобное объединение? Ведь Балли всегда считал коммуникативную функцию языка основной и главной, тогда как Фосслер и Шпицер рассматривали все стилистические проблемы сквозь призму своей особой эстетической доктрины.

¹ Еще в конце двадцатых годов стилистические принципы Балли попыгался развить и укрепить Анри Фрей в яркой книге с парадоксальным названием — «Грамматика ошибок»: H. Frei. «La grammaire des fautes». P., 1929.

² I. Iordan. Stilistica limbii romine. București, 1944.

Всякий, кто занимается лингвистической стилистикой, действительно имеет дело и с коммуникативной и с эстетической функциями языка. Но это вовсе не означает, что возможно объединить коммуникативную концепцию Балли с эстетическим принципом Фосслера и Шпицера. «Поставленные» на свое место и правильно понятые функции языка перестают действовать «по Фосслеру» или «по Балли». Они оказываются в иной концепции стилистики, а поэтому и осмысляются во многом иначе.

Между тем в зарубежной филологии последних десятилетий делались неоднократные попытки такого механического объединения обоих направлений в стилистике. В частности, Амадо Алонсо настаивал на соединении принципов Балли с принципами Фосслера и Шпицера¹. Несколько позднее подобное соединение попытался осуществить на практике Марсель Крессо в своей популярной стилистике².

Как и Балли, Крессо считает, что стилистика имеет дело с экспрессивно-эмоциональными тенденциями нашей повседневной речи. Но в отличие от Балли, Крессо настаивает: стилист обязан исследовать разнообразные проявления экспрессивно-эмоциональных тенденций в какой бы сфере языка они не возникали. В памятниках художественной литературы тоже обнаруживаются аналогичные тенденции. Поэтому стилист не может и не должен отстранять от себя памятники на том основании, что язык, на котором они написаны, обычно эстетически сублимирован. Но — оговаривается Крессо — лингвист обязан уметь во время остановиться: он исследует лишь общие экспрессивно-эмоциональные тенденции, в большей или меньшей степени присущие всякой речи, в том числе и художественной, но ему не следует проникать за пределы подобных тенденций во внутреннюю организацию самого художественного произведения. Это уже дело историка литературы или критика³.

Крессо, по-видимому, сам того не замечая, уже не только объединяет разные стилистические концепции,

¹ A. Alonso. The stylistic interpretation of literary texts. «Modern Language Notes». 1942, № 7, стр. 489—496.

² M. Cressot. Le style et ses techniques. P., 1947 (в дальнейшем сноски даются на 4-е издание 1959 года).

³ Там же, стр. 3.

но и вносит в них существенные коррективы. Можно было бы согласиться с автором в предложенном им разграничении лингвистической и литературоведческой стилистики, если бы он не прошел мимо другого, не менее важного разграничения. Дело в том, что экспрессивно-эмоциональные тенденции языка в области художественной литературы нового времени обычно бывают совсем иного характера, чем казалось бы аналогичные тенденции в разговорной речи. Различие это не количественное, а качественное. Язык художественной литературы экспрессивен иначе, чем язык нашего повседневного обихода¹. Крессо прав, отмечая экспрессивность языка во всех сферах его бытования. Но Крессо, на наш взгляд, не прав, когда не замечает разной функциональной «нагрузки» подобной экспрессивности в разных коммуникативных средах.

Механически объединить Балли и Фосслера оказалось весьма трудно. К тому же Крессо практически не удалось провести последовательно свою же дифференциацию. Когда он анализирует фразу из «Сида» Корнеля: *Je la dois attaquer mais, tu dois la défendre* («Я должен на нее наброситься, а ты — ее защищать»), то исследователь стремится проследить соотношение грамматических и стилистических факторов, определивших ее построение. Грамматические нормы XVII века допускали препозицию и постпозицию таких местоимений, как *la*. Но почему писатель в первом случае употребляет *la* препозитивно (*la dois*), а во втором — постпозитивно (*dois la*) — это уже относится к стилистике².

Но как «далеко» должен пойти стилист? Следует ли ему ограничиться ссылкой на ритмический фактор (разная позиция первого и второго *la* способствует сохранению трехчастного членения стиха по формуле 3. 3. 3. 3)? Или этого недостаточно и надо проследить, что именно хотел выделить автор? В этом случае исследователь начинает проникать в запретную сферу, отведенную литературоведам. Четкого разграничения двух видов стилистики у Крессо не получилось.

Совсем недавно была сделана новая попытка разграничить лингвистическую и литературоведческую сти-

¹ См. об этом дальше гл. 4 и 5.

² M. Cressot. Le style et ses techniques. P., 1959, стр. 11.
Ср. A. Haase. Syntaxe française du XVII^e siècle. P., 1898, стр. 12.

листику. Ее автор Гиро предложил различать дескриптивную (описательную) стилистику и стилистику генетическую (историческую). По мысли Гиро, первая относится к лингвистике, вторая — к литературной критике¹. Причины возникновения тех или иных стилистических явлений Гиро относит к генетической стилистике. Тем самым анализ казуальных вопросов выводится за пределы лингвистики. Гиро обедняет лингвистическую стилистику, предоставляя ей право лишь описывать (но не объяснять!) стилистические категории и стилистические процессы в языке.

В разграничениях, предложенных Гиро, многое остается неясным. Если лингвистическая стилистика не может быть исторической (а эту мысль вслед за Балли постоянно подчеркивает Гиро), то как же она в состоянии изучать эволюцию стилей, рассмотрение которой, по мнению автора, относится к ее компетенции². На этот вопрос Гиро не дает ответа. Остается невыясненным и другое. В отличие от Балли, Гиро признает необходимым исследовать язык писателей, но подобное исследование для того, чтобы стать лингвистическим, должно сохранять строго синхронный характер и вестись в пределах системы языка. Но и в таком случае остается неясным, как эта программа соединяется с задачами изучения эволюции стилей языка, о которой пишет сам автор? Неприемлемым является и исходный тезис Гиро, стремящийся ограничить лингвистическую стилистику чисто описательными задачами. Между тем в науке о языке, как и во многих других науках, объяснение причин возникновения определенных явлений во всяком случае не менее важно и существенно, чем их функциональное описание.

Не повезло и исторической стилистике. В свое время Соссюр, разграничив синхронию и диахронию, отнюдь не предлагал сдать диахронию в архив. А многие современные лингвисты склонны рекомендовать именно это. Гиро, в частности, вынес историческую стилистику за пределы лингвистики. Но он этим не решил проблемы.

¹ P. Guiraud. *La stylistique*. P., 1961, стр. 42 (в серии «Que sais-je?»).

² Там же, стр. 104. Тезис Гиро о двух стилистиках защищается и в кн.: E. Buyssens. *Linguistique historique*. Bruxelles — Paris, 1965, стр. 93—98.

Историческая стилистика в такой же мере остается важнейшей областью лингвистической стилистики, в какой история языка — важнейшей областью лингвистики вообще. Другими словами, исключение исторической стилистики из самой стилистики равносильно исключению исторического языкознания из лингвистики. Этот вывод логически неизбежен, даже если оставаться в пределах аргументации Гиро.

Более интересны мысли М. Рифатера, который попытался защитить права исторической стилистики на существование наряду со стилистикой описательной¹. Вместе с тем он же хорошо показал, какие ловушки подстерегают филолога, отважившегося начать изучение исторической стилистики. Исследователь легко может что-то прибавить («опасность прибавлений») или что-то недосмотреть («опасность упущений»), если он анализирует текст, отдаленный от него столетиями². Подобная угроза, реальная уже при анализе лексики или грамматики, увеличивается во много раз, когда возникает речь о стилистике. Текстам Ронсара или Расина легко приписать то, чего там нет или не заметить своеобразных стилистических движений, если судить о них с позиций современной стилистической нормы. Норма же в стилистике подвижнее и «неуловимее», чем в грамматике или лексике. Отсюда и трудности исторической стилистики.

Хотя подобные трудности и очевидны, они не должны останавливать филологов, желающих проникнуть в «тайны» стилистических систем прошлого. Надо быть осмотрительнее и стремиться проверять результаты обследования одних текстов с помощью других. Хорошо известно, что трудности изучения того или иного объекта еще вовсе не означают, что сам объект не существует. Историческая стилистика языка имеет такие же права на самостоятельность, как и историческая грамматика. Не должна лишь упускаться из виду ее действительно своеобразная специфика.

Рифатер, по-видимому, не учитывает еще одного момента. Известны случаи, когда отдельные выдающиеся

¹ M. Riffaterre. Criteria for style analysis. «Word». 1959. № 2, стр. 166.

² О случаях, когда средневековому автору «приписывается» современная психология см. в сб. «Studia Philologica et Litteraria in honorem Leo Spitzer». Bern, 1958, стр. 227—243.

писатели и прекрасные стилисты умышленно нарушают хронологические соответствия между словами и словосочетаниями. При этом более поздние лексические образования относятся к эпохам, в которые слова еще не могли появиться по очень простой причине: соответствующие реалии и понятия возникли гораздо позднее. В романе Лиона Фейхтвангера «Иудейская война» показан Рим при Нероне. Это, однако, не помешало героям романа ходить в *шляпах* или участвовать в *предвыборных беспорядках*, хотя ни о шляпах в собственном значении слова, ни, тем более, о предвыборных беспорядках в ту эпоху еще ничего не знали, да и знать не могли.

Отмечая вслед за другими эту особенность изобразительного мастерства Фейхтвангера, Юрий Олеша в заметке «Литературная техника» пишет: «Как раз то обстоятельство, что автор вносит современные слова и выражения в историческое повествование, каким-то образом усиливает правдивость повествования. Сперва протестуешь, но вскоре вовлекаешься в эту особую систему образов и даже находишь удовольствие в том, что римский полководец назван фельдмаршалом. Тогда становится ясным, что именно для правдивости писатель и прибег к этому приему. И оказывается, что здесь мы имеем дело не с литературным трюком, а с превосходным изобретением»¹.

Нужно знать своеобразную «манеру» Л. Фейхтвангера, его умение связывать далекое с настоящим и заставлять эпохи «разговаривать» друг с другом. На более общем фоне подобного творческого решения общего идейного замысла произведения становятся понятнее и те лексические и семантические сдвиги, которые встречаются в языке его многих романов. Поэтому применять стилистические критерии Рифатера («опасность прибавлений» и «опасность упущений») к историческим сочинениям такого писателя, как, например, Фейхтвангер, оказывается почти невозможным.

Вырабатывая общие принципы изучения текста, историческая стилистика не может не считаться со своеобразием самого объекта, подлежащего исследованию.

¹ Ю. О л е ш а. Повести и рассказы. М., 1965, стр. 408—409.

Мало что сделали для стилистики представители так называемой математической стилистики.

Дело в том, что математические методы обычно учитывают лишь чисто количественные отношения в языке¹. Между тем в стилистике количественные отношения настолько органически переплетаются с качественными, что исследование первых невозможно без изучения вторых. Единство количественных и качественных отношений, характерное для языка вообще, в стилистике приобретает особенно ярко выраженный характер.

Поясним на простейшем примере. В свое время известный русский лингвист Е. Д. Поливанов (1890—1938), который очень увлекался применением математических методов к анализу языка еще в двадцатых и тридцатых годах, писал, что при изучении стиха надо пользоваться чисто формальным критерием: «К поэзии мы относим всякую пьесу, словесный материал которой обнаруживает организованность по тому или иному фонетическому... моменту (помимо и независимо от своей смысловой организованности)... Характер смыслового содержания пьесы при этом для нас безразличен»². Приняв такую исходную позицию, Е. Д. Поливанов должен был заключить, что «к поэзии у нас отойдет и такая, например, пьеса:

Раз, два, три,
Нос утри^{3!}»

В действительности приведенные строки никакого отношения к поэзии, конечно, не имеют. Поэзию нельзя

¹ См. об этом: Х. Ульдалль. Основы глоссематики. В сб.: «Новое в лингвистике». Вып. 1. М., ИЛ, 1960, стр. 413. Многие ученые называют математическую лингвистику лингвистикой количественных отношений, как об этом пишет: К. Heger. Zu den Methoden einer quantitativen Linguistik. «Zeitschrift für romanische Philologie». 1964, № 3—4, стр. 327—341.

² Е. Д. Поливанов. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. «Вопросы языкознания». 1963, № 1, стр. 99 (статья написана в 1930 году). См. также гл. под названием «И математика бывает полезной» в кн.: Е. Поливанов. За марксистское языкознание. М., 1931, стр. 173—182.

³ «Общий фонетический принцип...», стр. 99.

отождествлять с одним каким-нибудь фактором поэтической речи — ритмом, рифмой, интонацией и т. д. Поэзия, как и проза, как и язык вообще, всегда двусторонни: они основываются и на том, *как* выражается, и на том, *что* выражается. *Как* и *что*, взаимодействующие в языке вообще, становятся нерасторжимыми в языке художественной литературы, в том числе и в поэзии. Между тем, математический подход к поэзии принципиально разделяет эти *как* и *что* и тем самым «уходит» в сторону от существа поэзии.

Если при исследовании языка в целях специального анализа его различных форм допустимо временное отвлечение от функций этих форм и их семантики, то при изучении поэзии это вообще сделать невозможно. Стих, лишенный смысла, «снижающий» смысл до степени его обесмысливания или пародийного отрицания (типа *Раз, два, три, Нос утри*), к поэзии, разумеется, не относится. Здесь есть *как*, но нет *что*, а поэтому нет и поэзии.

При неразграничении *что* и *как* сейчас же уничтожаются всякие границы, отделяющие случайно или неслучайно зарифмованные строки от стихотворений подлинных поэтов. В стихах же настоящих поэтов (и тем более поэтов великих) *как* и *что* выступают в единстве¹.

¹ И. И. Ревзин без всякой иронии предлагает: «Если бы, например, удалось построить машину, которая пишет стихи по заданному содержанию, размеру, законам грамматической правильности и т. п., то такая модель дала бы нам в руки критерий отличения плохих стихов от хороших, а именно плохими заведомо являются все те, которые можно породить машинным способом». («Вопросы литературы». 1965, № 6, стр. 86). Право же отличить стихи Тютчева от стихов, например, Измайлова можно и без помощи машины, которая «научится порождать плохие стихи». Но даже в плохих стихах, совершенно никому ненужных, имеется два плана — план содержания и план выражения (если все же это стихи, а не механически зарифмованные строки). Между тем до сих пор приходится встречаться с противоположными утверждениями: «По мнению Янакиева, — пишут рецензенты книги М. Янакиева о болгарском стихосложении, основные положения которой они разделяют, — стихотворная речь всегда является ритмически организованной, но не зависящей от содержания, эмоциональной окраски и, если угодно, осмысленности» (И. И. Ревзин, В. Н. Топоров. Новое исследование по стиховедению. «Вопросы языкознания». 1962, № 3, стр. 128). Верные критические суждения «об автоматическом творчестве» см. в статьях: А. С. Карпов. Объективность исследования. «Филологические науки». 1965, № 2, стр. 3—14; Б. Бялик. В чем же смысл пятилетней дискуссии? «Звезда». 1965, № 4, стр. 186—196.

Конечно, между строками *Раз, два, три, Нос утри!* и, например, строками *В море царевич купает коня; Слышит: Царевич, взгляни на меня!* (Лермонтов) есть точки соприкосновения в «фонетической организованности материала». Во всем другом, однако, эти строки резко расходятся. Дело не только в том, что даже с фонетической точки зрения материал этих строк «организован» неодинаково. За «организованностью» лермонтовских строк «стоит» глубокий смысл. Читатель как бы настораживается. Он ждет продолжения. Эти строки выступают как часть целого, еще неизвестного читателю. Но это целое уже предчувствуется в первых же двух строках. Всего этого нет и не может быть в *Раз, два, три, Нос утри*. За подобной ритмической «организованностью» ничего не стоит, кроме приказа (утри нос), которое по чисто формальным и случайным причинам (без плана содержания) сочетается с *раз, два, три*. Это же приказание с таким же «успехом» могло бы сочетаться с любым другим набором слов при условии рифмовки *утри* и, например, *пли, смотри, гляди, выходи* и т. д. (*Раз, два, пли, Нос утри* и пр.). Единства плана содержания и плана выражения здесь нет и в помине. А поэтому эти строки, как только что было подчеркнуто, и не имеют никакого отношения к поэзии.

Хотя структуралистическая лингвистика призывает изучать язык как систему, в которой отдельные части взаимно обусловлены и немыслимы друг без друга, в действительности, однако, нередко получается совсем иначе¹.

При изучении, например, поэзии структуралистическая лингвистика, применяя математические методы, искусственно обособляет один из признаков поэзии (например, ритмическую организованность) от совокупности других признаков (характер выражаемой идеи стихотворения, особенности выбора слов и синтаксических конструкций, специфика образного строя и т. д.) и осу-

¹ Автор последовательно различает структуралистическую лингвистику и изучение структуры языка. Ко второму стремятся почти все современные лингвисты, доктрина же первой разделяется лишь представителями чисто формального направления в языкознании. См. об этом в статье автора в сб.: «Вопросы теории языка в современной зарубежной лингвистике». М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 5—20.

шествляет тем самым антисистемный анализ. Если и возможно говорить здесь о системе, то это «система» одного изолированного признака, а не система вырастающая из реального многообразия разных признаков подлинной поэзии и шире — художественной литературы вообще. Эти признаки должны относиться как к плану содержания, так и к плану выражения анализируемого текста.

Структуралистические определения поэтического стиля, предложенные за последние годы, поражают именно тем, что они основываются на принципе какого-нибудь одного, произвольно взятого признака. Поэтический стиль истолковывается то как «неслучайная речь» в отличие от речи «случайной» (разговорной), то как «чистая метрика», то как совокупность «небанальных выражений», то как «эмоционально окрашенная речь» и т. д.¹ Между тем ни один из этих признаков сам по себе не только не определяет сущности поэзии (понятие гораздо более широкое), но и особенностей поэтической речи (понятие более специальное по сравнению с поэзией вообще). Легко представить себе, что «неслучайностью» характеризуется не только поэзия, но, например, и стиль научного изложения, что наряду с «небанальными словами и выражениями» в поэзии могут встречаться слова вполне банальные, но выполняющие определенную функцию и т. д. Дело даже не только в относительности приведенных отдельных признаков (это

¹ См., например, сб. «Style in Language». Ed. by Th. Sebeok. N. Y. — Ld., 1960, стр. 340, 429—430 и др. Этот сборник — публикация докладов специальной конференции, посвященной проблемам стилистики. Любопытно, что отдельные авторы, в частности Е. Станкевич, резко возражали против возможности чисто формального изучения поэзии и стилистики («в поэзии форма и содержание нерасторжимы» — подчеркивал он, стр. 73). Ср. также материалы польской международной конференции, посвященной поэтике: «Poetics — Poetyka — Поэтика». Polska Akademia Nauk. Warszawa, 1961. В брошюре: S. R. Levin. Linguistic structures in poetry, 's-Gravenhage, 1962 формальный принцип изучения поэзии и поэтического языка перерастает в принцип формалистический (учет смысла анализируемого произведения признается даже вредным). В связи с односторонним применением статистического метода в стилистике Р. Браун заметил: «Представьте себе, мы задаем вопрос — Какие деревья растут в этом саду? И получаем в ответ — Их сто штук.» (журнал «Language». 1957, № 2, стр. 180).

бесспорно), но и в их статичности, в их полной антифункциональности.

В разных языковых стилях, казалось бы один и тот же признак видоизменяется в зависимости от своей функции в системе данного стиля. Так, небанальные слова в научном изложении (например, специальные термины) совсем не равны небанальным словам в поэзии, которые могут быть далеки от терминов, но выступать в особых словосочетаниях или особых осмыслениях (ср., например, *праздная борозда* у Тютчева, т. е. борозда, которую осенью уже никто не обрабатывает плугом). В этом смысле структуралистические определения поэзии и поэтической речи, не учитывающие отмеченных различий, должны быть признаны антифункциональными. Совсем недавно тонкий и вдумчивый филолог писал о словаре Достоевского: «Будничная, сугубо будничная лексика составляет основу романов Достоевского...», но с помощью этой будничной («банальной») лексики писатель «...достигает исключительно напряженной, необыденной формы»¹.

Сказанное не означает, что математические методы вообще нельзя применять в стилистике и поэтике. Такое заключение было бы неверным. Но применение подобных методов будет плодотворным лишь тогда, когда исследователи перестанут упускать из виду едва ли не главное — глубокое взаимодействие плана содержания и плана выражения и в поэзии и в прозе.

6

Как уже отмечалось, стилистика — это учение о выразительных средствах языка в самом широком смысле. Поэтому следует признать ошибочным и наивным представление о стилистике как о дисциплине, которая изучает всевозможные отклонения от языковой нормы, от языкового узуса.

Сторонники этой концепции, многочисленные и среди современных филологов², опираются на то очевидное положение, что «обычный язык» пользуется «обычными»

¹ А. В. Чичерин. Поэтический строй языка в романах Достоевского, в его же кн. «Идеи и стиль». М., 1965, стр. 171.

² См., например, L. Kukenheim. Esquisse historique de la linguistique française et de ses rapports avec la linguistique générale. Leiden, 1962, стр. 162.

категориями и формами. Там, например, где по правилам грамматики должен употребляться перфект, он и употребляется, а там, где полагается быть имперфекту, к нему и прибегают говорящие или пишущие. Если же обнаруживается имперфект «вместо», например, перфекта или архаичное слово «вместо» ожидаемого неархаичного, то филолог как бы «наталкивается» на отклонения от обычной нормы и, следовательно, вступает в область стилистики.

Подобная концепция стилистики не только резко суживает сферу ее воздействия, но и по существу своему является ошибочной. Дело в том, что не все нормы языка оказываются универсальными, годными для всех стилей языка. Имперфект, например, может преобладать в разговорной речи, а перфект — в письменной. Языковые отклонения — понятие функциональное, а не абсолютное. То, что выступает как отклонение от нормы в одной сфере бытования языка, может выступать как нейтральная форма в другой сфере. Да и само отклонение не всегда стилистически окрашено: оно часто вызывается причинами, не имеющими никакого отношения к стилистике (например, незнанием обычной употребительной формы, влиянием диалектной формы и т. д.). Представление о стилистике, как о дисциплине, изучающей языковые отклонения, антифункционально, а поэтому и ошибочно.

Не менее существенно и другое. Выбор выразительных средств языка может производиться без всяких отклонений не только в общелитературном обиходе, но и в стиле художественной речи. Знаменитое пушкинское

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем...

и все последующие строки лишены каких бы то ни было отклонений от языковых норм эпохи, но это не мешает стихотворению быть стилистически ярко окрашенным. Подобная окраска обнаруживается, в частности, в самом выборе «банальных» слов, которые в контексте проникновенного стихотворения перестают быть банальными.

Таким образом, нельзя не признать, что представление о стилистике, как о «дисциплине отклонений», несостоятельно.

Этому представлению следует противопоставить понимание стилистики, как учения о выразительных средствах языка в самом широком смысле. Проблема выбора языковых средств оказывается тем самым в центре любого подлинно стилистического исследования. Но этот выбор проводится не в пределах убогих по содержанию схем — «обычное — необычное», «банальное — небанальное», — а в масштабе всех ресурсов и потенций языка. Развитой язык как бы предоставляет говорящему и пишущему возможность передать свои мысли и чувства самыми разнообразными средствами. Стилистика и изучает эти разнообразные средства, относящиеся к фонетике, к морфологии, к словообразованию, к синтаксису, к лексике, к фразеологии, к интонации и т. д.

Г. О. Винокур правильно заметил: «Переход к стилистике существует не от фонетики, не от грамматики, не от семасиологии, а только от всех этих дисциплин, понимаемых как одно целое...»¹. Стилистика — это дисциплина, изучающая употребление языка. Г. О. Винокур противопоставлял дисциплины, исследующие строй языка (фонетика, грамматика, семасиология), единой дисциплине — стилистике, в которой употребление языка, его функционирование составляет предмет специального анализа. К подобной концепции стилистики всегда был близок и Л. В. Щерба в своих конкретных стилистических разысканиях разных лет².

Функциональное осмысление стилистики является, на наш взгляд, единственно правильным. Любопытно, что сходную концепцию стилистики значительно позднее советских ученых стали развивать и такие зарубежные филологи, как С. Ульман, Р. Якобсон и другие. Впрочем, у некоторых из них, например у Р. Якобсона, понятие функционального иногда почти отождествляется с понятием чисто формального (см. его анализ стихотворения болгарского поэта Христо Ботева «Казнь Василия Лев-

¹ Г. О. Винокур. О задачах истории языка. «Уч. зап. Московского гор. пед. ин-та, Кафедра русского языка». Вып. 1. М., 1941, стр. 18—19.

² См. его известные опыты стилистических интерпретаций стихотворений Пушкина и Лермонтова: Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, стр. 26—44, 97—109.

ского»¹⁾ и тем самым нередко теряет свое собственно функциональное назначение.

Ближе к Г. Винокуру С. Ульман. «Стилистика, — писал он, — это не одна из областей лингвистики, а параллельная наука (a parallel science), которая рассматривает те же проблемы, что и лингвистика, но только с другой точки зрения»²⁾. Эта концепция выступает как функциональная («употребление языка» у Г. О. Винокура). Ее же во многом разделяет и В. В. Виноградов в своих стилистических разысканиях.

В одной из последних своих работ В. В. Виноградов выделяет три стилистики: 1) стилистику языка как «систему систем» или структурную стилистику, 2) стилистику речи, т. е. стилистику «...разных видов и актов общественного употребления языка» и, наконец, 3) стилистику художественной литературы³⁾. Если оставить в стороне первую разновидность стилистики, которую автор совсем не разъясняет, то разграничение второй и третьей стилистики проводится как опыт описания стилистики общенародного языка в отличие от стилистики художественной литературы. «Стилистика речи» понимается автором как функциональная стилистика общенародного языка.

В отмеченных разграничениях не остается места для стилистики литературного языка. Поэтому, оставляя в стороне стилистику как «систему систем» (это понятие до сих пор остается загадочным), хотелось бы предложить несколько иное и более простое членение: 1) стилистика общенародного языка, 2) стилистика литературного языка, 3) стилистика художественной речи (или — что то же — художественной литературы).

¹⁾ «Език и литература». 1961, № 2. По поводу этой и других статей Р. Якобсона: см. Н. И. Балашов. Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ. «Филологические науки». 1963, № 3, стр. 93—107; Ю. С. Степанов. Французская стилистика. М., 1965, стр. 282—283.

²⁾ S. Ullmann. Style in the french novel. Cambridge, 1957, стр. 10. Об этом же Ульман писал в приложениях в кн.: W. Wartburg. Problèmes et méthodes de la linguistique. P., 1963, стр. 225.

³⁾ В. В. Виноградов. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963, стр. 5.

Все эти виды стилистики должны быть строго функциональными. Любая из функциональных стилистик не может не базироваться на объективных категориях самого языка, выступающего в качестве средства коммуникации, выражения мышления и эмоций людей в самых различных сферах их деятельности. Такими объективными категориями языка являются, в частности, и его отдельные стили, к рассмотрению которых теперь и переходим.

.



О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТИЛЕ И ЕГО ОБЩИХ ПРИЗНАКАХ

1

С самого начала проведем разграничение. Стил ь понимается здесь двояко: и как стиль отдельных писателей (стиль Пушкина, стиль Бальзака, стиль Диккенса) и как более общая категория — стиль художественной литературы (художественный стиль). Подобная полисемия неизбежна, так как она заложена в самой природе стиля, в его многофункциональности.

В каком смысле необходимы оба значения стиля? Первое легко объяснимо: стиль Гоголя во многом отличен от стиля Пушкина, а Маяковский пишет иначе, чем Брюсов или Есенин. Второе сложнее. В главе о «Языковых стилях» уже отмечалось, что художественный стиль, несмотря на все свое своеобразие, находится в системе других стилей языка. Когда берут в руки книгу, даже не зная фамилии ее автора, обычно по первым же страницам определяют — художественное ли это произведение или научное. Признаки, дающие возможность выделить сочинение как художественное, и обуславливают его же специфику в литературе (роман, рассказ, поэма и пр.).

Могут сказать: подобные дифференциальные признаки не всегда одинаково заметны, они исторически изменчивы. Это верно. Но, во-первых, речь идет о художественных произведениях больших мастеров слова, и, во-вторых, — о том историческом периоде, когда художественные произведения отделились от других разновидностей письменного изложения (например, от научного стиля). Случаи, когда то или иное сочинение является одновременно и научным и по-настоящему

художественным, возможны и сейчас, но они не опровергают самой тенденции к дифференциации языковых стилей, намеченной исторически. Подобная дифференциация не абсолютна, а относительна. Это, однако, не умаляет ее значения в истории культуры и в истории развития разных языков и их стилей.

К сожалению, у многих авторов отмеченная полисемия самого слова *стиль* не учитывается. Отсюда всевозможные недоразумения.

Конечно, для большого писателя нового времени стиль — это прежде всего выражение индивидуальности, внутренней «неповторимости» его авторской манеры. Суждения такого типа нетрудно обнаружить у Гете и Л. Толстого, Блока и Валери, Маяковского и Рильке, у самых различных прозаиков и поэтов. К аналогичному пониманию стиля нередко приходят и ученые. «Стиль — это индивидуальные особенности выражения, определяющие писателя»¹. «В методе обнаруживается прежде всего то общее, что связывает художников, в стиле — то индивидуальное, что разделяет их: личный опыт, талант, манера письма и пр.»².

Подобное понимание стиля возможно, но оно неполно. Во всяком случае им не может ограничиться лингвист, в самой стилистике оперирующий не только понятием индивидуального (стили отдельных писателей), но и понятием общего (стили языка). Им не может довольствоваться и литературовед, если он исследует лингвостилистическое своеобразие художественной литературы определенной эпохи. Говорят же литературоведы об общих особенностях языка художественной литературы³, хотя язык романов Достоевского совсем не похож на язык романов Льва Толстого или Тургенева.

В понятии художественного стиля следует различать, таким образом, и его историческое своеобразие, и его общие типологические тенденции. В этой главе речь пойдет об этих общих тенденциях.

¹ J. Middleton Murry. The problem of style. Oxford, 1930. стр. 4.

² Л. И. Тимофеев. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., 1964, стр. 64.

³ См., например, главу под названием «Особенности языка художественной литературы» в учебнике Л. И. Тимофеева «Основы теории литературы». М., 1963, стр. 167—250.

Александрю Твардовскому принадлежат строки:

Верно, горшки обжигают не боги,
Но обжигают их — мастера!

Этим афоризмом отлично передается специфика художественного стиля. Художественный стиль находится среди других стилей языка и одновременно выделяется целым рядом признаков, о которых будет сказано в последующих разделах. Пока же отметим своеобразный творческий характер самого художественного стиля. В отличие, например, от разговорного стиля, усваиваемого механически (речь идет о родном языке), и в отличие от письменного стиля, требующего прежде всего «правильности», художественный стиль невозможен без мастерства особого рода, раскрыть которое и стремятся исследователи. Трудность проблемы заключается, однако, в том, что само понятие мастерства оказывается сложным и исторически изменчивым.

В статье о романе А. Н. Толстого «Хождение по мукам» К. А. Федин замечает: «Что же говорить о прогулке Рощина с Катей по Каменноостровскому, когда Рощин говорит о ее *нетленном сердце* (как хорошо это *нетленное сердце!*). Что говорить о прогулке Даши с Телегиным по аллее в воскресенье, когда в вершинах сосен кричит, *посвистывает водяным голосом иволга*... Точность и ясность языка является задачей всей жизни писателя. Но точность искусства не одинакова с точностью грамматики. Крик иволги похож на бульканье льющейся из бутылки воды. *Водяной голос* — это неточность. Но на таких неточностях стоит искусство»¹.

Люди, совершенно лишенные понимания художественного слова, могли бы сделать вывод, что неточность вообще характерна для так называемой беллетристики. Между тем К. Федин говорит совсем о другом. Он отмечает и постоянные поиски «точности и ясности языка» у А. Толстого, как и у всякого большого мастера, и «вольности», недопустимые в одном стиле, и прекрасные в системе другого (художественного) стиля. Но, быть

¹ К. А. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., 1957, стр. 142.

может, художественный стиль отличается «полуточностью»? Такой вывод был бы и наивным, и ложным. Все дело в том, что у выдающихся художников слова (речь идет только о них) удивительная точность языка сочетается с тем, что часто, но не совсем верно, называют образностью. Вот это сочетание двух важнейших признаков (точности и «образности») и позволило К. Федину совершенно справедливо заметить, что «точность искусства (имеется в виду художественная литература в первую очередь — Р. Б.) не одинакова с точностью грамматики».

Как же следует понимать точность художественного стиля?

В третьем томе «Войны и мира» Льва Толстого (часть I, глава XV) встречается такой эпизод. Николай Ростов во главе отряда гусар решил смело атаковать наступающих французских драгун. Писатель передает отвагу молодого русского офицера. Но вот Ростов, выбрав себе одного из неприятелей на серой лошади, пускается за ним вскачь. Француз стремится уйти от Ростова, который быстро его настигает. Но вдруг Николай увидел лицо французского драгуна. Толстой сообщает: «Лицо его, бледное и забрызганное грязью, белокурое, молодое, с дырочкой на подбородке и светлыми голубыми глазами, было ... не для поля сражения, не вражеское лицо, а самое простое, комнатное лицо». Драгун немедленно сдался, а Ростов, несмотря на проявленную смелость, почувствовал себя неловко.

Конечно, взятое само по себе, вне всего этого эпизода, а, следовательно, и вне художественного стиля, выражение *комнатное лицо* может показаться неточным. Действительно, такого словосочетания нет в русском языке. *Комнатной* бывает *температура* или *собака* (содержащаяся в комнате), или *дверь*, или что-либо другое, относящееся к комнате или находящееся в ней. Переносно говорят и о *комнатных чувствах* (обычно основанных на мелочных побуждениях). Но *комнатное лицо* выходит за пределы привычных словосочетаний. Что означает в этом случае прилагательное *комнатный*? Для ответа на поставленный вопрос следует вставить анализируемое словосочетание в широкий контекст всего эпизода. Ростов на войне. Он храбро сражается. Все происходящее кажется ему таким значительным и

необычным. И вдруг у противника Ростова, готового сражаться, лицо оказывается *комнатным*, глаза голубые, а подбородок с дырочкой. Все так обычно, так *комнатно*. Молодой Николай Ростов чуть ли не впервые задумывается над смыслом войны, над смыслом сложных отношений между людьми, находящимися в противоположных станах. И *комнатное лицо* французского драгуна, так же как и его *голубые глаза* и *дырочка на подбородке* (последняя деталь упоминается в эпизоде трижды) невольно помогли Ростову осознать трагическую сторону происходящего: отдельный солдат может и не быть виноватым («И в чем он виноват со своей дырочкой и голубыми глазами?»).

Теперь вернемся к понятию точности в художественном стиле. Неточное само по себе, вне всего широкого контекста, выражение *комнатное лицо* оказывается точным и выполняет важную коммуникативную функцию в системе всего анализируемого фрагмента: оно помогает автору заглянуть в «душу» Ростову и показать читателю, какие новые сложные мысли рождаются в сознании казалось бы безумно храброго офицера. Выражение *комнатное лицо* (вместе с приходящими ему для «подкрепления» *голубыми глазами* и *дырочкой на подбородке*) становится предельно точным в этом художественном целом. Следовательно, речь идет здесь не о точности вообще, а о точности художественного стиля.

В этом смысле К. Федин безусловно прав, подчеркивая: «точность искусства не одинакова с точностью грамматики». Писателю тоже приходится постоянно размышлять о точности своего стиля, но это уже точность иного рода по сравнению, например, с той, которая характерна для стиля научного изложения. С лингвистической точки зрения понятие точности — понятие безусловно функциональное: в разных языковых стилях оно наполняется разным содержанием. При этом — что особенно важно — точность не перестает быть точностью. Это и дает право писателю и исследователю говорить о точности художественного стиля без всяких кавычек, несмотря на функциональный характер самого понятия точности.

В 1908 году Лев Толстой писал Семенову: «Как ни странно сказать, а искусство требует еще гораздо

большей точности, *précision*, чем наука»¹. По-видимому, Толстой имел в виду здесь трудности, возникающие в процессе поисков точности художественного стиля. Добиться полной точности художественного повествования еще сложнее, чем соблюдать точность в научном изложении. Точность первого рода почти всегда многопланова, тогда как точность второго рода чаще всего выступает в своем непосредственном назначении. Но точность — такая же неотъемлемая черта художественного, как и научного стилей. Уже в 1822 г. Пушкин заметил: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»².

Точность художественного стиля самым тесным образом связана с его же многоплановостью. Под многоплановостью у нас обычно понимают своеобразную семантическую многоплановость слова в стиле художественной литературы. Об этом много и интересно писали Ю. Н. Тынянов, Г. О. Винокур, В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский и некоторые другие исследователи³. Представляется, однако, что многоплановость художественного стиля относится не только к семантике слова, но и ко всем другим его категориям, ко всем его средствам и ресурсам.

В свое время Оноре де Бальзаку не понравился роман Эжена Сю «Жан Кавалье» (1840 г.). Автор «Человеческой комедии» упрекал своего собрата по перу в нагромождении всевозможных подробностей о военных событиях. «Литературному искусству — пояснял Бальзак — доступно описание военных действий лишь до известных пределов». Он ссылается на Стендаля, у которого при изображении битвы при Ватерлоо даются всего два-три эпизода. «Но столь мощен был удар его

¹ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 78. М., 1956, стр. 156—157.

² Сб. «Пушкин-критик», сост. Н. Богословский. М. — Л., 1934, стр. 17.

³ Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, стр. 48—60; Г. О. Винокур. Избранные работы. М., 1959, стр. 390—391; В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 230; В. М. Жирмунский. Стихотворения Гёте и Байрона «Ты знаешь край». Опыт сравнительно-стилистического исследования, в кн.: «Проблемы международных литературных связей». Л., Изд-во. ЛГУ, 1962, стр. 48—68.

кисти, — продолжает Бальзак, — что мысль наша идет дальше: глаз охватывает все поле битвы и картину великого разгрома»¹. Многоплановость всего художественного стиля проявляется здесь в том, что по части как бы воссоздается целое. Писатель должен лишь стремиться к тому, чтобы эта часть или эти части были бы действительно типичными для изображаемого. Тогда читателю не составит труда представить себе целое («охватить все поле битвы»).

Историк Ватерлоо не может не проследить всех перипетий самого сражения. Тому, кто осмысляет историческое значение этого события, существенны все его звенья (части), его предпосылки и последствия. Не так подходит к битве при Ватерлоо писатель. В художественном стиле точность не сводится ни к подробностям, ни к формальной логичности выводов и заключений. Точность здесь сближается с характерностью.

В самом деле. По тому, как ведет себя на поле битвы Фабрицио, герой романа Стендаля «Пармская обитель», можно и правильно и неправильно представить себе эту битву и ее историческое значение. Но искусство точности, сближающееся с искусством характерности, заключается в том, что в подлинно художественном произведении поведение Фабрицио на поле брани должно воссоздать у читателя общую картину сражения и способствовать его пониманию («...мысль наша идет дальше: глаз охватывает все поле битвы...»). Разумеется, эта картина не может заменить чисто исторической интерпретации сражения, но, воссоздавая целое своими средствами, она «работает» в определенном направлении. И уже не только от стиля, но и от идеологии автора зависит в какую сторону она поведет за собой читателя.

Если лишить писателя своих средств изображения, тогда перестанет существовать и современная художественная литература. По мысли Бальзака, изображение Ватерлоо в романе Э. Сю не волнует читателя именно потому, что писатель не сумел сделать это изображение характерным и тем самым создать условия для художественности.

¹ О. Бальзак. Собрание сочинений в 15-ти т. Т. 15. М., 1951—1955, стр. 296—297.

Принцип точности стиля взаимодействует таким образом с принципом характерности. В этом — специфика точности художественного стиля в отличие от точности стиля научного.

Чтобы «чувствовать» художественный стиль, нужна известная культура читателя. Смердяков в «Братьях Карамазовых» Достоевского издевался над поэзией: «Вздор-с. Кто же на свете в рифму говорит?». Столкновение читателя, тонко воспринимающего поэзию, с читателем равнодушным, не способным понять мир сложных художественных ассоциаций, отлично передал И. Бунин в своей во многом автобиографической повести «Лица»:

«Я часто читал ей стихи. — Послушай, это изумительно! — восклицал я. — «Унеси мою душу в звенящую даль, где, как месяц над рощей, печаль!» Но она изумления не испытывала. — Да, это хорошо, — говорила она, уютно лежа на диване... — Но почему «как месяц над рощей»? Это Фет? У него вообще слишком много описаний природы. Я негодовал: описаний! — пускался доказывать, что нет никакой отдельной от нас природы, что каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни. Она смеялась: — Это только пауки, миленький, так живут! Я читал:

Какая грусть! Конец аллен
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли...

Она спрашивала: — Какие змеи? И нужно было объяснить, что это — метель, поземка»¹.

Отдельными исследователями уже отмечалось: в художественной литературе «...образ ценен не только тем, что в нем дано, но и тем, что он за собой органически влечет, он ценен еще не выявленным». Здесь действует своеобразный принцип «и так далее»². Хемингуэй любил сравнивать искусство писателя с движением айсберга. Подобно айсбергу, который лишь на одну восьмую часть возвышается над поверхностью воды,

¹ И. А. Бунин. Собрание сочинений в 5-ти т. Т. 4. М., 1956, стр. 245.

² С. Аскольдов. Концепт и слово. В сб.: «Русская речь» под ред. Л. В. Щербы. Вып. 2. Л., 1928, стр. 39.

«пряча» основную массу глубоко под водой, так и писатель сообщает лишь небольшую часть сведений о вещах и явлениях, о которых он повествует. Перефразируя эту мысль Хемингуэя, нужно сказать: Стендаль, изображая Фабрицио на поле сражения, поведал лишь о немногих сторонах самой битвы при Ватерлоо. Но знать об этой битве писатель должен был много. Характерное и типичное, выбранное из «массы» хорошо известного материала, становится одновременно и точным. Так точность взаимодействует с характерностью в стиле художественной литературы.

3

В 1899 году А. П. Чехов делился своими наблюдениями с М. Горьким: «Понятно, когда я пишу: *человек сел на траву*; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжело вато для мозгов, если я пишу: *высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами, траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь*. Это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду.»¹ Но почему в таком случае предложение *человек сел на траву* относится к стилю художественной литературы? Ведь это же предложение может встретиться в любом другом стиле — в разговорном, письменном, научном. Что же здесь составляет специфику собственно художественного стиля?

Вот мы и подходим к сущности той многоплановости всех средств художественного стиля (не только лексических), о которой уже упоминалось в предшествующих строках.

Проанализируем первое и последнее предложения одного из известнейших рассказов А. П. Чехова — «Дамы с собачкой» (1899 г.). Начало: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой». Конец: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко, и

¹ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Т. 18. М., 1944—1951, стр. 221.

что самое сложное и трудное только еще начинается». Взятые сами по себе, оба предложения (в особенности первое) не заключают в себе ничего, специфически художественного. Но дело в том, что в художественной литературе предложения не могут рассматриваться «сами по себе». Они существуют лишь в системе целого, в анализируемом примере — в рассказе Чехова. Прочитав первую фразу, читатель ожидает дальнейшего. И это «ожидание дальнейшего» окрашивает уже первое же предложение. «Ну появилась дама с собачкой — и что же?» И чем дальше, тем больше каждое последующее предложение как бы пропитывается содержанием всего предшествующего. В результате последняя фраза «И казалось, что еще немного...» уже целиком находится во власти всего изложенного.

«...И обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко...» Что было ясно обоим и почему конца увидеть здесь невозможно, следует из замысла «Дамы с собачкой», из всего, рассказанного писателем. Именно поэтому предложение *Человек сел на траву*, рекомендованное Чеховым, в контексте целого отнюдь не равняется казалось бы сходному предложению, произнесенному в разговоре и не имеющему того фона, без которого немыслимо любое сочетание слов в подлинно художественном произведении. Многоплановыми становятся здесь не только отдельные слова, но и все остальные ресурсы стиля — интонация, способы соединения предложений между собой, средства взаимодействия между речью автора и речью его персонажей и т. д.

Но, позвольте — могут возразить — а разве в научном стиле не наблюдается сходная картина? Разве отдельные предложения не осмысляются и здесь на фоне целого — содержания всей книги, статьи, диссертации, монографии и т. д.? Разве в научном стиле (речь идет о подлинно научном стиле) нет сходного и глубокого взаимодействия между языковыми средствами и замыслом исследователя?

Ответим на эти вопросы простым экспериментом. Раскроем такую научную книгу, как, например, «Синтаксис русского языка» академика А. А. Шахматова и прочтем первую фразу первого раздела: «Синтаксисом называется та часть грамматики, которая рассматривает способы обнаружения мышления в слове, иначе —

в совокупности внешних знаков, воспроизводимых органами речи и воспринимаемых слухом». Независимо от того, согласятся ли или не согласятся с таким осмыслением синтаксиса представители разных направлений современной лингвистики, само это предложение является законченным определением. Разумеется, определение синтаксиса, данное Шахматовым, читатель глубже осмыслит, когда изучит всю книгу (в этом отношении каждая фраза книги большого ученого тоже взаимодействует со всем ее содержанием), но уже и сейчас, из первого предложения монографии ясно, о чем будет речь в последующем изложении.

Иное наблюдается в контексте художественного стиля. «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой». Конечно, и в этом случае предложение не является «темным». Прозрачны и отдельные его слова, и все оно в целом. И все же, если рассматривать подобное предложение не как простой пересказ, вполне уместный и в разговорном и в письменном стиле («говорили, что появилась дама с собачкой»), а как начало чего-то целого, тогда и само предложение приобретет многоплановость, столь характерную для художественного стиля. Еще в большей степени эта многоплановость выступает в заключительном предложении рассказа Чехова: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено...» Между тем предшествующее повествование убеждает читателя, что в создавшейся ситуации героям «Дамы с собачкой» едва ли удастся найти удачное решение. Это отрицательное заключение следует не из смысла последнего предложения, а из всего содержания рассказа.

Итак, взаимодействие части и целого в художественном стиле иное, чем в стиле научного изложения. Если в научном стиле подобное взаимодействие обычно ограничивается логическим (понятийным) планом, то в стиле художественном само взаимодействие становится многоплановым.

В 1820 году еще совсем молодой Гюго в наброске, впоследствии включенном в его сборник «Литература и философия», заметил, что литературный язык предоставляет любому грамотному человеку возможность выделить какие-то общие слова, выражения и целые предложения, ловко оперируя которыми можно создать

стихотворения, даже не лишенные «грации и гармонии». Но все это не будет иметь отношения ни к подлинному художественному стилю, ни к подлинному творчеству, если у писателя нет своего собственного видения мира. Оно-то и одухотворяет не только обычные слова, выражения и предложения, но и все творчество в целом. Без подобного видения не может возникнуть и художественный стиль¹.

В этой связи обратим внимание еще на одну особенность художественного стиля.

Известно, что в художественном произведении описание отнюдь не всегда бывает прямым (как, например, в предложении *Человек сел на траву*). В пьесе А. П. Чехова «Чайка» сын актрисы, молодой человек Треплев пытается писать, но сам же критикует собственные сочинения. В четвертом акте пьесы он произносит знаменитый монолог, в котором сравнивает свои бездарные наброски с прозой опытного беллетриста Тригорина: «У него (Тригорина — Р. Б.) на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно»². Здесь-то и обнаруживается еще одно отличие художественного стиля от научного и от других стилей языка. В научном изложении, например в метеорологическом трактате, трудно дать представление о лунной ночи с помощью «блестящего горлышка разбитой бутылки и чернеющей тени мельничного колеса». Между тем в художественном стиле это не только возможно. Для него подобные приемы типичны. И хотя те или

¹ V. Hugo. Littérature et philosophie mêlées. P., 1900, стр. 130—131.

² Любопытно, что за семь лет до создания «Чайки» А. П. Чехов в письме к брату Ал. Чехову советовал: «...у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки, или волка и т. д.» (А. П. Чехов. Полное собрание сочинений. Т. 13, стр. 215). Ср. наблюдения современного исследователя, сделанные по другому поводу: «Изображая что-либо, прозаик стремится как можно решительнее преодолеть обобщенность слова, заставить его выражать... особенное значение» (В. Кожин. Происхождение романа. М., 1963, стр. 374).

иные писатели в разные эпохи могут по-своему понимать подобные приемы, сама возможность непрямого изображения, описания и осмысления предметов, явлений, поступков людей и т. д. характерна для стиля художественной литературы.

Сказанное не означает, что в науке совсем исключаются не прямые описания и осмысления. Они встречаются и здесь. Но в научном изложении не прямое описание (той же лунной ночи или, например, града, молнии, морского прибой и пр.) выступает на фоне прямого, обычно данного раньше. В художественном стиле такое «предшествование» необязательно. Здесь прямое осмысление может выноситься как бы за скобки. Читателю повести, романа или поэмы нет надобности объяснять происхождение лунных ночей или морских прибоев. Эти сведения чаще всего получают из других источников. Но зато и проза и поэзия неизмеримо расширяют круг самых различных ассоциаций (логических, психологических, эстетических, эмоциональных и пр.), возникающих у читателей в процессе знакомства с художественным изображением, например, тех же лунных ночей или морских прибоев.

И в этом отношении, как и во многих других, наука и художественная литература никак не «дублируют» друг друга. В 1859 году А. И. Герцен в письме к двадцатилетнему сыну, упрекая его за недостаточный интерес к художественной литературе, заметил: «Гете и Шекспир равняются целому университету. Чтением человек переживает века, не так, как в науке, где он берет последний очищенный труд, а как попутчик, вместе шагая и сбиваясь с дороги»¹. Эти, полные глубокого смысла слова, относятся уже не только к стилю, но к художественной литературе в целом.

Разумеется, и в прозе не прямое описание не является единственным. Обычно оно сочетается с прямым (ср. чеховские «Человек сел на траву», «Говорили, что на набережной появилось новое лицо»). Поэтому можно утверждать, что весьма подвижное сочетание прямого и непрямого описания (изображения,

¹ А. И. Герцен. Полное собрание сочинений в 30-ти т. Т. 26. М., 1962, стр. 276.

осмысления) составляет еще одну особенность художественного стиля.

Отбор и группировка языковых средств также играют важную роль в художественном стиле. Это отмечалось многими исследователями. Нельзя, однако, считать, что отбор и группировка нужны писателю лишь для «отталкивания» от других стилей. «Не быть похожим» на научный стиль или на обычный письменный стиль — таково исходное положение теории отталкивания¹. Но у большого писателя не может быть преднамеренного желания «на что-то не походить». Отбор и группировка языковых средств подчиняется у него не внешним, а внутренним требованиям: убедительно передать свой замысел и оказать наибольшее воздействие (идейное и эмоциональное) на читателя. Лишь у писателей, лишенных яркой индивидуальности, стремление «на что-то не походить» или, наоборот, «за чем-то следовать» может превратиться в самоцель. В самом начале нашего столетия французский филолог Г. Лансон тонко подметил: «Мы все так привыкли к импрессионистическому стилю, что писатель, соблюдающий нормы... обычного языка, показался бы нам чересчур оригинальным»².

Теперь вновь обратимся к эстетической функции стиля художественной литературы. В отличие от литературного языка в других его стилях (письменном, разговорном, научном), эстетическая функция которых в основном движется вокруг понятий правильного и неправильного, нормированного и ненормированного (всякий нормированный язык обработан, а, следовательно, и эстетически сублимирован), художественный стиль знает и иную эстетическую функцию. Ее можно назвать эстетической функцией второй (высшей) степени. В художественном стиле внимание писателя особо сосредоточивается именно на ней.

Обычно считается, что в европейской литературе Лоренс Стерн (1713—1768) был одним из первых, кто стал пристально следить за тем, какое впечатление язык

¹ См., например, «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем (тезисы докладов)». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 139.

² G. Lanson. Conseils sur l'art d'écrire. P., 1903, стр. 243.

его сочинений производит на читателей¹. Позднее, в XIX столетии, мировая литература уже почти не знает выдающихся писателей, для которых «формы языка» в широком смысле не играли бы важной роли. Среди больших мастеров исключения становятся единичными. Так, например, Вальтер Скотт с раздражением отвечал на упреки в небрежности стиля. В своих романах писатель стремился достигнуть стремительного развития действия. Ему казалось, что работа над стилем «задерживает мысли» и тем самым мешает созданию большого количества произведений².

В новой европейской литературе XIX—XX веков вопросы языка и стиля приобретают важное эстетическое значение. Художественный стиль становится выразителем двух основных функций — коммуникативной и эстетической. В этом обнаруживается и его своеобразие и его отличие от других стилей, в которых эстетическая функция не только не имеет такого большого удельного веса, как в художественном стиле, но и не развивает качественного своеобразия, столь типичного для нее в системе беллетристического произведения. Другой вопрос — насколько меняется осмысление эстетической функции языка в разных литературных направлениях. Об этом еще будет сказано в последующих разделах. Сейчас же нас интересуют лишь общие предпосылки, способствующие созданию художественного стиля.

Еще в конце двадцатых годов французский психолог Ф. Полан в своей интересной книге «Двойная функция языка» попытался разграничить понятие «языка-знака» (*le langage signe*) и понятие «языка-внушения» (*le langage suggestion*) в зависимости от того, в какой сфере общения между людьми употребляется сам язык³. По мысли Полана, там, где язык выполняет чисто коммуникативную функцию и сам по себе «незаметен», он

¹ Речь идет именно о воздействии на читателя, а не об общих заботах стилистического характера. См. об этом: H. Fluchère. Laurence Sterne. De l'homme à l'œuvre. P., 1961, стр. 262—268 и статью о Sterne в кн.: В. Шкловский. Теория прозы. М. — Л., 1925, стр. 139—161.

² См. об этом: M. Ball. Scott as a critic of literature. N. Y., 1907, стр. 109—110; Е. И. Клименко. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Л., 1959, стр. 281.

³ Fr. Paulhan. La double fonction du langage. P., 1929, стр. 17, 95.

выступает как «язык-знак», а там, где язык становится не только средством общения людей, но и средством воздействия на людей, он предстает как «язык-внушение». Художественный стиль и является сферой господства «языка-внушения». Во всех остальных стилях преобладает «язык-знак».

При всей условности понятий, которыми оперировал Полан, он правильно подметил зависимость некоторых особенностей языка от функций, выполняемых им в обществе. В сфере художественной литературы язык не может быть только средством коммуникации. Он эстетически воздействует на читателей и не оказывается здесь простым «знаком». Язык стремится приобрести и функцию «внушения». В свете этих различий легко объяснить, почему в художественном стиле внутренняя форма слова, «потухшая» в разговорном обиходе, не только оживает, но и приобретает активность. То же можно сказать и о многих грамматических категориях, звуках речи и т. д.¹

«При выражении будничных потребностей — заметил в свое время А. Фет — сказать ли *Ich will nach der Stadt* или *Я хочу в город* — математически одно и то же. Но в песне обстоятельство, что *die Stadt steht*, а *город городится*, может обнажить целую бездну между этими двумя представлениями»². Прошло немало десятилетий после этого суждения А. Фета, и советский писатель Ф. Гладков стремился обобщить: «Для нас, писателей, язык — это живая жизнь, это человек в его деяниях, в его душевных бурях и глубоких раздумьях»³.

Здесь тоже обнаруживается специфика художественного стиля в отличие от других стилей языка. Лишь иногда сами писатели вводят читателей в заблуждение, утверждая, что художники слова только «записывают увиденное и услышанное». Но это, разумеется, нельзя понимать буквально.

¹ В последнее время об этом хорошо писал А. В. Чичерин в кн.: «Идеи и стиль». М., 1965, стр. 35—54 (гл. «Скрытые силы слова»).

² Цитируется по кн. «Русские писатели о литературе». Т. 1. М., 1939, стр. 450.

³ Ф. Гладков. О правильном и точном словоупотреблении. «Октябрь». 1954, № 9, стр. 191.

Э. Хемингуэй, в посмертно опубликованной книге, рассказывая о периодах творческого подъема, заметил об одном своем произведении: «Рассказ писался сам собой, и я с трудом поспевал за ним»¹. Недавно о том же поведал и В. Шкловский, выразив аналогичную мысль со свойственной ему экспрессивностью: «Тут книжка начала писать себя сама...»² Создается впечатление, что в подобном состоянии творческого подъема писателю ничего не остается, как только успевать записывать.

Артист МХАТ'а В. Топорков вспоминает: «Я рассказывал М. Булгакову какой-то забавный случай, один из тех, которые почему-то часто со мной происходят. Рассказ понравился писателю, кажется, понравилось и как я рассказываю. — Почему вы это не напишете? — спросил он. — Но... я не умею. — Чего же тут уметь? Пишите так, как сейчас рассказывали. Именно так и писал сам Булгаков»³.

В действительности, однако, все обстоит гораздо сложнее. Для того, чтобы «просто записать» или «просто рассказать», нужно проделать огромную предварительную работу по отбору и осмыслению материала. Э. Хемингуэй в той же повести сообщает об этой напряженной подготовительной работе, а В. Шкловский делится с читателями воспоминаниями не только о том, как книги «сами пишутся», но и о том, как книги мучительно для писателя «не хотят писаться», если они «не созрели» или недостаточно подготовлены автором.

4

Но как же следует понимать эстетическую функцию стиля художественной литературы?

Еще в двадцатые годы сторонники чисто формального понимания стилистики ставили вопрос так, будто эстетическая функция художественного стиля имеет значение лишь сама по себе, вне всяких отношений к замыслу произведения. Б. Энгельгардт пояснял эту мысль на таких примерах. Представьте, что Вы покупаете в

¹ Э. Хемингуэй. Праздник, который всегда с тобой. М., 1965, стр. 9.

² В. Шкловский. Жили-были. М., 1964, стр. 121.

³ В. Топорков. О «Театральном романе» Михаила Булгакова. «Новый мир». 1965, № 8, стр. 97.

магазине те или иные продукты. В этом случае Вас интересуют сами продукты — их качества, свежесть, стоимость и т. д. Но представьте теперь, что Вы о покупке продуктов читаете в учебнике арифметики, где предлагается чисто арифметическая задача: некто купил в магазине столько-то яблок и столько-то груш. В этом втором случае ни сортность, ни свежесть, ни другие качества яблок и груш Вас интересовать уже не будут. Вы должны решить лишь арифметическую задачу на сложение и вычитание. Вместо яблок и груш Вы имеете возможность «подставить» любые другие «предметы», например, карандаши и тетради. Ничто не изменится. Вам предлагается лишь складывать и вычитать условные единицы ¹.

По мнению Б. Энгельгардта, приводящего этот пример, всякая эстетическая коммуникация имеет дело с отношениями второго рода (как в арифметическом учебнике), а всякая практическая коммуникация — с отношениями первого рода (как в жизни). Писатель, «обыгрывающий» язык своего произведения, думает лишь об «единицах стиля», которые интересуют его сами по себе, вне всяких коммуникативных и прочих практических устремлений. За подобными «единицами стиля» можно видеть груши, яблоки, карандаши, тетради, словом — что угодно, например, дома, звезды... Ничто не изменится, как в арифметическом учебнике, составитель которого всегда оперирует условными категориями вне их материальной «наполненности».

Несостоятельность подобного утверждения определяется тем, что художественный стиль оперирует не абстрактными, а конкретными «единицами», функционирующими не «вообще», а в данном произведении. Известно, что даже такая наука, как физика, имеет дело с элементами, гораздо более «чувственными» и эмпирическими, чем аналогичные элементы в математике. На это неоднократно обращал внимание А. Эйнштейн ². Что же касается художественного стиля, то о его контекстной обусловленности уже говорилось в первом разделе. И все же несмотря на очевидную несостоятельность чи-

¹ Б. Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927 стр. 86.

² А. Эйнштейн. Физика и реальность. М., 1965, стр. 344.

сто формального понимания художественного стиля («как в арифметическом учебнике»), оно продолжает бытовать и у нас в стране и за рубежом¹.

Защитники подобной концепции исходят из неправомерного разграничения практического языка и поэтического языка. Предложенное еще в конце десятых годов², подобное разграничение основывается на убеждении, что практический язык, а, следовательно, и практическая коммуникация передают мысли и чувства говорящих, тогда как поэтический язык, а, следовательно, и поэтическая коммуникация ценны «сами по себе». Они не имеют отношения ни к средствам общения между людьми, ни к средствам выражения их мыслей и чувств.

Разграничение практического и поэтического языков неубедительно по многим причинам. Поэтический язык как бы выводится за пределы сферы воздействия на читателей. Между тем писатели обращаются прежде всего к читателям. Не говорим уже о двусмысленности самого понятия «поэтический язык» в противопоставлении «языку практическому». Что это — язык поэзии или всякой художественной литературы? Судя по названию (поэтический язык) можно предполагать, что речь идет здесь только о языке поэзии, между тем «Сборники по теории поэтического языка», издававшиеся у нас в конце десятых и в начале двадцатых годов, посвящались не только языку поэтов, но и языку прозаиков³.

Противопоставление «практический язык — поэтический язык» основывается на убеждении, что эстетическая функция последнего является не только единственной, но и совершенно обособленной, самодовлеющей, ни

¹ См., например, уже цитированный сб. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем (тезисы докладов)», стр. 139 и сл. См. также R. Jakobson. *Linguistics and poetics*. N. Y. 1959, стр. 12: «Установка на сообщение как таковое, сосредоточение внимания на сообщении *ради него самого* (курсив мой — Р. Б.) составляет специфику поэтической функции языка». Еще дальше в этом же направлении идет С. Левин: S. R. Levin. *Linguistic structures in poetry*. The Hague, 1962, стр. 59.

² Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1—2. Пг., 1919, стр. 55. Иногда считают, что понятие *поэтический* гораздо шире понятия *стихотворный*: В. В. Виноградов. *Стилистика. Теория поэтической речи*. Поэтика. М., 1963, стр. 207.

³ См. работу Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь К теории пародии». Л., 1921, вышедшую в серии: «Сборники по теории поэтического языка».

на кого не воздействующей. В действительности эстетическое и коммуникативное «начала» в стиле художественной литературы нерасторжимы. Отличие от языка «практического» заключается лишь в том, что художественный стиль нашей эпохи невозможен вне эстетического осмысления, тогда как «практический» язык обычно довольствуется чисто коммуникативным назначением.

К счастью, в исследованиях двадцатых годов Ю. Тынянова, Л. Якубинского, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского и некоторых других, вопреки теоретическому *credo* авторов, нередко тонко анализировалось именно взаимодействие эстетического «начала» художественного стиля с широкими коммуникативными (а, следовательно, и идейными) устремлениями самой художественной литературы той или иной эпохи. Не говорим уже о более поздних работах этих же авторов, в которых отмеченный принцип взаимодействия функций стал едва ли не центральным.

В этой связи вернемся к одному из примеров, упомянутых в начале главы. Когда толстовский Николай Ростов видит «комнатное лицо» французского драгуна, то на минуту допустим, что автор «Войны и мира» хотел произвести лишь чисто формальный эксперимент — расширить словосочетания с прилагательным *комнатный* и тем самым вдвинуть его в «светлое поле сознания». *Комнатная дверь* — незаметное словосочетание, а *комнатное лицо* — заметное (своей необычностью) словосочетание. Л. Толстой произвел этот опыт и поставил на этом точку. Эксперимент сделан «сам для себя», как учат приверженцы чисто формального понимания художественного стиля.

Но весь большой эпизод романа, в котором встречается это «комнатное лицо» драгуна, и все последующее поведение самого Ростова восстают против подобного толкования стилистического «сдвига». Почему же так поразило Ростова «комнатное лицо» неприятельского офицера? Почему Ростов не убил врага, а только взял его в плен? Почему Ростов стал иначе думать о войне? Да несомненно потому, что у великого мастера от эстетического осмысления словосочетания («комнатное лицо»), как и любой другой языковой категории, идут сильные токи воздействия не только на читателей,

но и на самих персонажах повествования. Средствами стиля (наряду с другими возможностями) автор заставляет героев романа взглянуть на окружающий их мир другими глазами. Эстетическая функция художественного стиля как бы налагается на его же коммуникативную функцию и способствует осуществлению и общего замысла произведения, и его отдельных, относительно самостоятельных, глав и разделов.

Известно, что многие великие художники слова сами подчеркивали органическое единство анализируемых функций художественного стиля. Об этом много писали, в частности, Г. Флобер, Л. Толстой, Э. Хемингуэй. Итальянец Джованни Верга (1840—1922) даже подчеркивал: «Стиль писателя не может существовать вне его идей»¹. Это единство коммуникативной и эстетической функций, каждая из которых сохраняет свою специфику у разных писателей и в разные эпохи, составляет вместе с тем и специфику художественного стиля.

Сказанное нисколько не противоречит возможности типологического осмысления художественного стиля, о которой говорилось в одном из предшествующих разделов. Если конкретные формы связи коммуникативной и эстетической функций художественного стиля исторически изменчивы и подвижны, то сам принцип взаимодействия названных функций в системе этого стиля определяется его природой, его назначением в обществе. Даже в тех случаях, когда отдельные писатели отрицают подобную органическую связь обеих функций, она объективно обнаруживается в их произведениях.

Нельзя спорить о том, какая функция художественного стиля важнее — коммуникативная или эстетическая. Спор такого рода не может не быть схоластическим. Другой вопрос — в какой мере каждую из названных функций допустимо изучать до известной степени самостоятельно с тем, чтобы затем попытаться глубже осознать их подлинное взаимодействие. Здесь многое зависит от такта и дальновидности исследователя. Следует помнить меткое замечание одного из наших

¹ См. U. Ojetti. *Alla scoperta dei letterati*. Milano, 1895, стр. 65. Об этом же неоднократно писал и крупнейший итальянский поэт второй половины прошлого столетия Дж. Кардуччи (G. Carducci. *Opere*. Vol. 27. Ediz. Nazionale, стр. 105).

мастеров слова: «Подтверждается старая истина, что невнимание писателя к форме способно обернуться невниманием читателя к содержанию»¹. Именно поэтому многие произведения, претендующие на «художественность», нередко оказываются далеко за ее пределами.

5

В главе о «Языковых стилях» уже была сделана попытка показать своеобразное положение художественного стиля среди других стилей языка. Ни в каком другом стиле взаимодействие со всеми ресурсами и всеми средствами языка не достигает такой глубины и не облекается в такие разнообразные формы, как в стиле художественном. Это бесспорное положение приводит некоторых исследователей отнюдь не к бесспорным обобщениям. В. Кожин, например, замечает: «Прозаик с неограниченной свободой берет и сводит слова из самых различных сфер. В результате речь художественной прозы оказывается самой «всеядной» речью из всех возможных. Ее принципом в отношении отбора и соединения слов становится в конечном счете отсутствие какого-либо принципа»².

Автор интересной книги о романе делает в данном случае неверное заключение. Роман, как жанровая разновидность художественного стиля, действительно особенно широко пользуется самыми разнообразными ресурсами языка. И все же невозможно утверждать, что в современном романе вообще нет никакого принципа отбора слов. В нем будто бы все возможно, ему все позволено («...отсутствие какого-либо принципа»).

Дело в том, что в романах больших писателей отсутствие «какого-либо принципа» отбора слов и других средств языка является лишь «кажущимся отсутствием». Писатель может даже подчеркивать свое безразличие

¹ А. Твардовский. О Бунине. «Новый мир». 1965, № 7, стр. 228.

² В. Кожин. Происхождение романа. М., 1963, стр. 371. Недавно это же утверждение прозвучало на десятом конгрессе лингвистов-романистов в Страсбурге, где стилю художественной литературы приписывалась эклектичность («он эклектически заимствует языковые ресурсы отовсюду»). См. «Actes du X^e congrès international de linguistique et philologie romanes». P., 1965, стр. 79.

к отбору языковых ресурсов. И тем не менее, как правило, за этим «безразличием» скрывается огромная и напряженная работа автора над языком, над которым он же иногда и посмеивается.

В «Домике в Коломне» (1830) Пушкин признавался:

Не стану их (*глаголы* — Р. Б.) надменно браковать,
Как рекрутов, добившихся увечья,
Иль как коней, за их плохую статью, —
А подбирать союзы да наречья;
Из мелкой сволочи вербую рать.

В языке поэта слово *сволочь* употреблялось чаще всего в значении «сброда, скопища людей «низкого» состояния и различных званий»¹. В приведенном контексте *мелкая сволочь* как бы сравнивается с разнообразными средствами языка, литературно необработанными, сырыми, недоброкачественными (отсюда и аналогия с рекрутами, получившими увечья, и с конями плохой стати). Но что делает поэт с подобными языковыми средствами? Он, как опытный и умелый полководец, вводит их в строй стиха. И в системе целого произведения они перестают быть «мелкой сволочью». Пушкин продолжает:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, впух рассыпанному боем!
Тут каждый слог заметен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем,
А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

Итак, произвол выбора «мелкой сволочи» — это мнимый произвол. Гетерогенные элементы, которые писатель собирает из разных стилей языка, должны подчиняться целому, подобно солдатам, находящимся под командованием полководца. Если нет дисциплины целого, то как войско в бою рассыпается «в пух» и оказывается негодным, так и в художественном стиле, где «каждый слог заметен и в чести», низшее и отдельное подчиняется высшему и целому — художественному стилю. Что особенно строго обнаруживается в стихе, то в

¹ «Словарь языка Пушкина». Т. 4. М., 1961, стр. 67.

тенденции сохраняется и в прозе, в которой организуемая рука мастера тоже дает о себе знать постоянно.

В этом смысле все жанровые разновидности художественного стиля не лишены определенного принципа отбора языкового материала. Откуда бы ни просачивались в стиль художественной литературы разговорные интонации, диалектные слова или чисто народные синтаксические конструкции — все они своеобразно перерабатываются в художественном стиле. Эта переработка может быть самой разнообразной. Уже простое включение тех или иных «чужеродных» элементов в текст художественного произведения выдающегося мастера делает их иными, своеобразно «сублимирует» их, подчиняет целому.

Конечно, в разных жанрах художественного стиля пути сублимации различных элементов неодинаковы. Особенно сложны и многообразны подобные пути в современном романе, язык которого — это «система пересекающихся плоскостей», причем автор «находится в организационном центре пересечения плоскостей»¹. Но так или иначе художественный стиль, широко заимствуя элементы всех других стилей языка, тем не менее не превращается каждый раз то в стиль разговорный, то в стиль письменный, то в стиль специально научный или просторечный. Этого не происходит потому, что элементы перечисленных стилей, попадая в художественный стиль, продолжают жить там не самостоятельно, а в системе совершенно новых отношений. Именно поэтому не существует, например, разговорного художественного стиля или научного художественного стиля, но могут бытовать самые различные элементы самых различных стилей в системе художественного стиля, которому они подчиняются как низшее высшему. Это и позволяет говорить о стиле художественной литературы не как об эклектической смеси разных стилей, а как о самостоятельной, качественно неповторимой категории поэтики и лингвистики.

Сказанное согласуется с тем пониманием художественного стиля, которое характерно для наиболее круп-

¹ М. Бахтин. Слово в романе. «Вопросы литературы». 1965, № 8, стр. 89.

ных писателей. К ранее приведенному суждению Льва Толстого о точности прозы прибавим мнения еще двух, во многом различных и несхожих мастеров— Ги де Мопассана и Леонида Леонова.

В 1887 году в предисловии к своему роману «Пьер и Жан» Мопассан писал: «Каков бы ни был предмет, о котором хочешь говорить, есть только одно слово, чтобы его выразить, один глагол, чтобы его одушевить и одно прилагательное, чтобы его охарактеризовать. Итак, нужно искать это существительное, этот глагол и это прилагательное, пока не откроешь их, и никогда не удовлетворяться приблизительностью...»¹. Если несколько смягчить категоричность этого утверждения, несомненно одно: художественный стиль, впитывая из всех других стилей разнообразные элементы, не дает возможности произвольно с ними обращаться. Там, где оказываются, например, просторечное слово или разговорная интонация, они не могут быть автоматически заменены синонимом или книжной интонацией. «Сплав» разных стилей в самом художественном стиле расширяет возможности выбора, открывающиеся перед писателями, хотя сам выбор всегда должен быть внутренне мотивированным. Чем выше мастерство писателя, тем обычно и глубже подобная мотивировка.

Сходную мысль несколько другими словами уже в наше время выразил Леонид Леонов, заметив: «В моих вещах очень настойчивый подтекст... Каждая фраза, каждая ситуация имеет, подобно лодке, остов, за которым надо следить»². Это означает, что если элементы разных стилей оказываются в литературном произведении, они подчиняются новым законам, характерным именно для художественного стиля. Разговорная фраза может и не иметь специального подтекста, тогда как

¹ См. сб. «Литературные манифесты французских реалистов». Л., 1935, стр. 140. Любопытно, что сравнительно со словарем Бальзака или Флобера, словарь самого Мопассана был совсем невелик. Точность стиля Мопассан понимал не как выбор из «океана слов», а как безукоризненно точное понимание всех оттенков повседневно и повсеместно употребляемых слов. Об этом: A. Vial. Guy de Maupassant et l'art du roman. P., 1954, стр. 571.

² Цитирую по статье: А. Н. Старков. О подтексте романа Л. Леонова «Русский лес». «Филологические науки». 1963, № 3, стр. 141.

разговорная фраза в художественном сочинении такой подтекст непременно приобретает.

Конечно, своеобразный «сплав» гетерогенных элементов в стиле художественной литературы в разные эпохи и у разных авторов осуществляется неодинаково. Особенно мощно давление («со всех сторон!») на художественный стиль стало ощущаться в XX веке. «Для меня, — вспоминает И. Эренбург двадцатые годы — вторжение газеты в роман было связано с поисками современной формы изложения»¹. И хотя газета — это лишь жанровая разновидность письменного стиля, ее воздействие на рассказы и романы не может пройти незамеченным. Газета обычно легко воспринимает все «новшества» языка (не только в лексике и фразеологии, но и в синтаксических построениях) и тем самым помогает им проникнуть в стиль художественной литературы.

То же наблюдается и в поэзии как жанровой разновидности художественной литературы. Совсем недавно венгерский лингвист Л. Гальди сравнил язык стихотворений Джакомо Леопарди (1798—1837) с языком произведений современного итальянского поэта Умберто Саба (1883—1957)². Если для успешного чтения творений великого итальянского романтика первой трети прошлого столетия требуется громадная, чисто книжная культура (всевозможные исторические реминисценции, мифологические параллели, слова и обороты старой письменности и пр.), то стихотворения Саба, сами по себе тщательно отделанные, ничего этого не требуют. Они близки к интонациям народной и разговорной речи, просто и ясно написаны.

Подобное различие обнаруживается, однако, не только хронологически. В. Брюсов и С. Есенин — современники. Но для чтения стихов Брюсова у русского читателя должна быть не меньшая культурно-историческая подготовка, чем у итальянца, открывающего том Леопарди. Между тем стихи Есенина легко «доходят до сердца» и без этого предварительного условия. И все же в целом, в тенденции, современная художественная литература имеет менее «книжный» характер, она ближе к

¹ И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. М., 1962, стр. 632—633.

² См. об этом «Beiträge zur romanischen Philologie». Berl., 1963, № 2, стр. 26—28.

интонациям разговорной речи в широком смысле, чем литература минувшего столетия.

Но нельзя сводить проблему только к этому. В последнее время во многих исследованиях, советских и зарубежных, посвященных языку художественной литературы, стала проводиться мысль, сущность которой может быть сформулирована так: «чем ближе к разговорной речи, тем лучше, тем современнее». Ссылаются на то, что наша «динамичная эпоха» требует и динамичного языка — коротких фраз, всем понятных слов. Теперь уже никто не читает длинных периодов, пространных рассуждений, утомительных монологов. Современность художественного стиля стала ассоциироваться с его «разговорным и динамичным характером». Эта концепция на разные лады повторяется не только в специальных книгах, но и в популярных статьях, в газетных рецензиях на новые повести и романы¹.

Проблема представляется сложнее. В стихах Маяковского, которые обычно приводятся как образец полного сближения с разговорной речью, широко бытуют элементы письменного стиля. Вот, например, концовка стихотворения «За что боролись»:

Нам
 пить
 в грядущем
 все соки земли,
как чашу
 мир запрокидывая.

Здесь отнюдь не только интонации разговорной речи. Напротив, здесь и книжные слова (*грядущее, чаша*) и книжные интонации. И таких мест у Маяковского множество². Это понятно. Большой поэт не может ограничить себя возможностями одной лишь разговорной речи. «Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка»³. Эти слова целиком относятся и к худо-

¹ Наиболее последовательно такую точку зрения защищала Л. Мышковская еще в тридцатых годах (см. ее статью «По вопросам поэтики Маяковского», «Красная новь», 1934, № 4, стр. 186).

² См. об этом: В. В. Тимофеева. Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского. М., 1962, стр. 296—301.

³ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти т. Т. 7. М. — Л., 1949, стр. 439.

жественной литературе наших дней. Писатель черпает из всех стилей языка, хотя в разных случаях и в разных контекстах могут акцентироваться то одни, то другие ресурсы художественного стиля¹.

Всего этого не следует забывать защитникам тезиса — «современность художественного стиля обнаруживается в его сближении с разговорной речью». Этот тезис будет справедлив лишь тогда, когда исследователи перестанут закрывать глаза на другие стороны «современного художественного стиля», и станут учитывать взаимодействие разных ресурсов языка в самой системе художественного стиля. В этом случае действительное сближение с разговорной речью, наблюдаемое почти повсеместно, в разных странах и разных языках, представит в более правильном освещении.

К тому же не следует упрощать и самого представления о сближении с разговорной речью. Его нельзя сводить только к коротким фразам или другим отдельным признакам «разговорности». Опыты введения коротких фраз, проводившиеся многими советскими писателями еще в двадцатые годы, себя не оправдали. Вот что рассказывает об этих опытах Л. Сейфуллина: «Я решила, что буду делать все фразы короткими... Если вы посмотрите «Четыре главы» — первую мою повесть, вы увидите, что ее трудно читать. Написано слово — и точка, два слова — и точка. Стремясь создать исключительно короткие фразы, я создала тягостные запинки для читателя... Я помню начало наизусть: Жизнь большая. Надо томы писать о ней. А кругом бурлит. Некогда читать и рассказывать. Лучше отрывки»².

6

Есть еще одно основание против одностороннего отождествления процесса сближения художественного стиля с разговорной речью с процессом формирования новейшего искусства. Дело в том, что интересующее нас

¹ Интересны в этом отношении «Устные рассказы» Ираклия Андроникова. Они написаны автором именно как рассказы, но предназначены для устного исполнения с эстрады.

² Л. Сейфуллина. О литературе. Статьи. Заметки. Воспоминания. М., 1958, стр. 70.

сближение началось очень давно. Оно было известно и старой литературе. Поэтому сама проблема сближения художественного стиля с разговорной речью имеет не только исторический, но и типологический аспект. Покажем его на некоторых примерах итальянской, испанской, французской и румынской литератур.

Автобиография знаменитого итальянского ваятеля, ювелира и живописца Бенвенуто Челлини (1500—1571), известная под названием «Жизнь Бенвенуто Челлини», была продиктована автором писцу и впоследствии опубликована почти без всякой стилистической обработки. Выходец из народа, Челлини диктовал свою книгу и одновременно трудился над каким-нибудь ювелирным изделием. По мнению автора, от этого лучше получалось и то и другое ¹.

Поначалу Челлини просил своего друга, поэта и историка В. Варки, посмотреть книгу и исправить те стилистические промахи, которые в ней имелись. Но Варки, плененный искренностью сочинения, решил оставить его без всяких изменений. Варки легко убедил самого Челлини, что книга только проиграет, если утратит интонации живого рассказа. И хотя вместе с подобными интонациями в автобиографии Челлини содержались и не принятые в письменном стиле синтаксические конструкции, книга была опубликована в ее первозданном виде. Сам Челлини писал Варки: «Раз ваша милость мне говорит, что эта простая речь о моей жизни больше вас удовлетворяет в этом чистом виде, нежели будучи подскобленной и подправленной другими...» ², то он ее так и сохранил.

Своеобразная автобиография Челлини имела огромный успех. Примерно через два столетия после ее написания критик Д. Баретти писал, что он не знает на итальянском языке книги, которую было бы так приятно читать, как «Жизнь» Челлини, а в 1803 году Гете не только перевел это сочинение на немецкий язык, но и

¹ См. об этом: K. Vossler. Benvenuto Cellini's Stil in seiner Vita. Versuch einer psychologischen Stilbetrachtung. Halle, 1899 (работа Фосслера до сих пор остается лучшим исследованием разговорного стиля Челлини).

² «Жизнь Бенвенуто Челлини». Перевод, примечания и послесловие М. Лозинского, вступительная статья А. Дживелегова. М. — Л., «Academia», 1931, стр. 47.

снабдил свой перевод исследованием, посвященным Челлини и его эпохе¹.

Сближение с разговорной речью Челлини понимал очень своеобразно. У него нет ни коротких фраз, ни «рубленого» синтаксиса. Напротив, его фраза обычно длинна, но эта длина — результат естественного членения разговорной речи рассказчика, ведущего не диалог, а монолог о своей жизни. Вот как строится первая же фраза книги Челлини в очень точном, воспроизводящем все «узоры» повествовательной речи автора, переводе М. Лозинского: «Я начал писать своею рукой эту мою жизнь, как можно видеть по нескольким склеенным листкам, но, рассудив, что я теряю слишком много времени, и так как это мне показалось непомерной суетой, мне повстречался сынишка Микеле ди Горо из Пьеве Грóbпине, мальчуган лет четырнадцати, приблизительно; и был он хворенький»².

Как видим, монологическая форма наложила свой отпечаток на все повествование Челлини. «Разговорность» стиля автора обнаруживается не в «вопросно-ответных» интонациях диалога, который встречается редко, а в характере синтаксической связи внутри каждой фразы и между фразами, в особом колорите лексики.

Иначе отнесся к разговорной речи современник Челлини, неизвестный автор первого плутовского повествования Испании XVI столетия — «Жизнь Ласарильо с Тормеса». Эта повесть, впервые анонимно опубликованная в 1554 году, тоже имеет такой вид, будто бы ее кто-то «записал с рассказа»³. Но в отличие от жизнеописания Челлини, почти сплошь выдержанного в монологической форме (с редкими внутренними перебоями), создатель повести о Ласарильо не только широко пользуется диалогом, но и озабочен тем впечатлением, которое его рассказ может произвести на читателя. Отсюда и всевозможные стилистические приемы автора: алли-

¹ «Leben des Benvenuto Cellini», übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe. Tübingen, 1803.

² «Жизнь Бенвенуто Челлини», стр. 51.

³ J. Cejador y Frauca. La vida de Lazarillo de Tormes. Madrid, 1941, стр. 11. О датировке повести и ее стиле см. комментарий Р. Менендес Пидаль в его «Antología de prosistas españoles». Buenos Aires, 1951, стр. 71—90.

терации, ритмические чередования, лексические удвоения, нагнетания, недавно подробно описанные швейцарским филологом¹. Таким образом, два современника, жившие в разных странах и писавшие на разных языках — Б. Челлини и неизвестный, сочинивший первую испанскую плутовскую повесть, — одинаково стремились «писать так, как говорят», но осуществляли это стремление каждый по-своему. У Челлини нет внешних признаков заботы о «красоте» разговорного стиля, он хочет лишь внутренней силой своего рассказа убедить и увлечь читателя. У автора «Ласарильо с Тормеса», казалось бы те же цели и те же разговорные интонации, что и у Челлини, но осмыслены они уже иначе: не столько внутренне, сколько внешне. Отсюда и еще очень прямолинейные стилистические «приемы» изложения. У Челлини разговорные интонации таятся в самом «сплошном» авторском повествовании. У автора плутовской повести — они слышатся прежде всего в диалоге персонажей.

Так в одну эпоху, но в разных странах и в разных языках, разговорный стиль «вводился» в ткань художественного произведения.

Следуя общему принципу, характерному для эпохи европейского Возрождения, — надо писать так, как говорят — сходные мысли во Франции несколько позднее развивал Монтень. В 1580 году в первой книге своих «Опытов» он заметил: «Речь, которую я люблю, это бесхитростная, простая речь, такая же на бумаге, как на устах; речь сочная и острая, краткая и сжатая, не столько тонкая и приглаженная, сколько мощная и суровая —

Наес demum sapiet dictio, quae feriet; скорее трудная, чем скучная; свободная от всякой напыщенности, непринужденная, нескладная, смелая; каждый кусок ее должен выполнять свое дело...»²

Монтень уже иначе понимает «бесхитростную речь» художественного повествования, чем его итальянский и испанский предшественники. Хотя речь «проста и бесхитростна», но писатель не должен забывать о ее «мощности и суровости», «краткости и сжатости». Больше

¹ M. Siebenmann. Über Sprache und Stil im Lazarillo de Tormes. Bern, 1953, стр. 99—104.

² М. Монтень. Опыты. Кн. I. М. — Л., 1954, стр. 222.

того. «Каждый кусок» такой речи обязан «выполнять свое дело». Эпитафия из Лукана — «нравится только такая речь, которая потрясает» — все поясняет. «Бесхитростная речь» должна быть вместе с тем и речью «потрясающей». Следовательно, хотя писателю и следует стремиться к тому, чтобы «на бумаге» было бы то же, что и «на устах» (в разговорной речи), он не имеет права забывать, как все это выразить. Конечный результат должен «потрясать». Между тем не всякая разговорная речь (речь «на устах») способна справиться с такой задачей. Отсюда — искусство писателя, искусство стиля, или, в наших терминах, — стиля художественной литературы (художественного стиля).

Таким образом, примерно в одну и ту же эпоху соотношение художественного стиля и стиля разговорной речи в трех странах и у трех писателей понималось в каждом случае по-своему. Сближение с разговорной речью в эпоху Возрождения стало наблюдаться почти повсеместно. Но приемы «введения» разговорной речи в стиль художественного повествования, да и цели подобного введения, истолковывались соответственно с общим художественным методом писателя.

То же происходило и значительно позднее. Классик румынской литературы прошлого века Ион Крянга (1837—1889) писал настолько разговорным стилем, что о его прозе часто говорят как об «устном повествовании» (*oralitate*). Действительно, в повестях и баснях Крянги элементы разговорной и народной речи представлены настолько широко, что временами создается впечатление, что писатель только «записывал» услышанное им в жизни. Но это не так. В специальных монографиях уже было показано, как умел Крянга перерабатывать народную и разговорную речь: у него и тонкое разграничение синонимов, и стилистическое осмысление возможных отношений между частями речи, и своеобразное движение порядка слов в предложении и многое другое¹. Вместе с тем отношение Крянги к народной и разговорной речи уже совсем не напоминает

¹ Н. Корлэтяну. Студии асупра системей лексикале молдовенешть дин ани 1870—1890. Кишинэу, 1964, стр. 185, 225, 450. См. также: А. Graur. Cum se studiază limba literară. București, 1957, стр. 10.

позиции авторов «Жизни Бенвенуто Челлини», «Жизни Ласарильо с Тормеса» и «Опытов». Если им нужно было так или иначе оправдываться перед читателями и издателями их сочинений («да простят им их грубую речь»), то Крянге этого делать уже не нужно или почти не нужно: все предшествующее развитие художественной литературы оправдывало возможность широкого проникновения элементов народного языка и разговорного стиля в прозу и поэзию. Вместе с тем подобное проникновение продолжало предполагать непрременную авторскую сублимацию разрозненных элементов в единое целое.

Так в разные эпохи по-разному понимались права и функции «разговорности» в стиле художественной литературы. Если само сближение художественного стиля с разговорным стилем стало одним из типологических признаков первого, то пути и цели подобного сближения, многообразные в тех или иных языках и странах, не могли не отразиться на историческом состоянии художественного стиля. Отсюда — единство тенденций художественного стиля в ряде языков. Но отсюда же и многообразие проявления этих тенденций.

Историческая основа художественного стиля в каждой стране и в каждом языке стала все больше взаимодействовать с типологической тенденцией этого стиля, во многом общей в ряде стран и в ряде языков.

Теперь вновь вернемся к особенностям художественного стиля:

1) В самом понятии «художественный стиль» следует различать стиль, как общую и типологическую категорию, и стиль, как частную и историческую категорию; поэтому вполне правомерно исследовать и особенности художественного стиля в целом в отличие от других стилей языка, и стили отдельных писателей в отдельные эпохи.

2) Положение художественного стиля среди языковых стилей весьма своеобразно: в нем объединяются все стили языка; однако, художественный стиль не является механическим сплавом других стилей, так как, попадая в его систему, элементы других стилей преобразуются и начинают выполнять особую функцию, детерминированную спецификой самого художественного изображения и выражения.

3) Всякий художественный стиль опирается на единство его коммуникативных и эстетических устремлений; вне этого единства нет и стиля художественной литературы; вместе с тем, необходимо подчеркнуть сложный характер подобного единства, многообразного в разные исторические периоды и у разных писателей.

4) Для художественного стиля типична многоплановость всех его средств, особого рода точность и характерность, ведущая роль контекста, переплетение прямого и непрямого описания и изображения.

5) Художественный стиль, обладая определенными общими признаками, какими наделены и другие стили языка, вместе с тем уточняется, конкретизируется, приобретает дополнительные черты и индивидуальную (нередко неповторимую) окраску у выдающихся представителей художественной литературы разных эпох и народов.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТИЛЕ И ЕГО ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ПРИЗНАКАХ

1

В предшествующих главах уже были выяснены условия взаимодействия категорий общего и индивидуального в литературном языке и в отдельных его стилях, в том числе в стиле художественной литературы. Присмотримся теперь к тому, как проявляет себя «индивидуальное начало» в разные эпохи существования художественной литературы, в разных литературных направлениях и у разных писателей.

У нас широко известны слова М. Горького, который писал: «Деление языка на литературный и народный значит только то, что мы имеем, так сказать «сырой» язык и обработанный мастерами»¹. Здесь правильно подчеркнута связь литературного языка с общенародным, но самое понятие литературного языка истолковано односторонне. «Мастера» — это крупные писатели. Но в таком случае литературный язык отождествляется с языком художественной литературы. Между тем, как уже было показано в первой главе, понятие литературного языка и понятие языка художественной литературы — это соотносительные, но отнюдь не тождественные понятия. Литературный язык — достояние всех, кто овладел его нормами. Язык писателей, разумеется, тоже обычно ориентируется на эти же нормы, но включает в себе и много индивидуального.

Но как следует понимать индивидуальное в языке писателя? Если в художественной литературе нового

¹ М. Горький. О том, как я учился писать. Собрание сочинений в 30-ти т. Т. 24, стр. 491.

времени индивидуальное «начало» всегда так или иначе выражено в языке крупных писателей, то в литературе средних веков картина была другая. Чтобы убедиться в этом, обратимся к всемирно известному памятнику средневековой французской литературы — к «Песне о Роланде» (конец XI столетия) ¹.

Неизвестный автор этого памятника повествует о том, как стали в панике отступать и бросаться в реку «неверные» под напором войск Карла Великого (стихи 2470—2471):

Li adubez en sunt il plus pesant
Ervers les funz s'en tournerent alquanz

Буквально: «Всадники наиболее тяжелые, многие из них пошли ко дну». Каждая строка этого сообщения занимает как бы самостоятельное положение. Автор «Песни» сперва констатирует «тяжесть» тех воинов, которые были вооружены, а затем сообщает, что они пошли ко дну. Причинные отношения между первым и вторым сообщением внешне никак не выражены. Всадники пошли ко дну *вследствие того*, что их тяжелое вооружение помешало им бороться с волнами. Но это «вследствие того» в тексте отсутствует. Конечно, с точки зрения современного понимания стиля художественного произведения предлоги типа *вследствие* нередко являются громоздкими и «канцелярскими», но писатель наших дней располагает разными, и притом многообразными, языковыми средствами передачи причинности. Иначе было в старом языке. Предложения могли просто «выстраиваться» в определенной последовательности, которая и служила средством передачи отношений между ними. Автор как бы наблюдает происходящие события и утверждает первое, затем второе, третье, предоставляя слушателю и читателю самому дополнить отношения, существующие между описываемыми событиями. Трудно сказать, каким языковым стилем выражает описываемые события автор — письменным или разговорным. Можно предположить, что здесь скорее интонации разговорных форм речи. Но особые грамматические формы

¹ С этой стороны «Песнь о Роланде» изучена все еще недостаточно. См. A. Junker. Stand der Forschung zum Rolandslied. Germanisch — Romanische Monatsschrift, Neue Folge. Bd. 6, H. 2, 1956, стр. 97—144.

разговорной речи в те времена еще не были выработаны. Поэтому в эпизоде скорее своеобразный синкретический стиль языка, еще не успевший расчленить и развить свои отдельные стили.

Присмотримся ближе к особенностям этого синкретического стиля.

В начале «Песни» Карл собирается послать одного из своих храбрых рыцарей в стан врага для переговоров. Рыцари наперебой предлагают свои услуги. Герцогу Нейму Карл отказывает (249—250):

Par cest barbe et par cest mien gernun,
Vos n'irez pas uan de mei si luign.

«Клянусь этой бородой и этими усами, вы не отправитесь теперь так далеко от меня». В тексте глагол *клянусь* отсутствует: «Вот этой бородой и этими усами...». Карл, а за ним и автор, как бы жестом передают то, что в письменной речи обычно выражается теми или иными языковыми средствами. Вместе с тем никаких специальных устойчивых форм разговорной речи в этом эпизоде тоже нет. В ту эпоху прямая речь не имела еще особых средств выражения. Эти средства стали постепенно вырабатываться несколько позднее, начиная с XII века¹.

Не была еще «распределена» по разным языковым стилям и средневековая лексика. Вместе с тем отдельные слова в системе языка образовывали такие контексты, которые с точки зрения позднейшего семантического развития стали казаться либо просторечными, либо литературно «необработанными». Накануне решающего сражения с врагами Карл видит страшный сон: лев набрасывается на него (2549—2551):

Devers un gualt uns granz leons il vient.
Mult par ert pesmes et orguillus et fiers,
Sun cors meismes i asalt et requert.

Буквально: «Из леса огромный лев выходит ему навстречу. Он был ужасен, яростен и зол. Вот на самое тело прыгает и нападает». *Тело* выступает здесь вместо *императора*. Лев набрасывается на императора. В тексте

¹ A. Hilka. Die Direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des K. von Troyes. Halle, 1903; P. Zumthor. Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e — XIII^e siècles). P., 1963, стр. 126 и 186.

же «на тело». То, что современный язык лексически расчленяет, выступает в «Песне» в виде своеобразных эквивалентов: он >его тело>императора тело>император.

Но вот описываются французские военачальники (3086—3088):

Cors unt gaillarz et fieres cuntences
Les chefs fluriz et les barbes unt blanches.
Osbercs vestur e lur brunies dubleines.

Буквально: «Они имеют тела крепкие и осанку гордую, головы и бороды белые, кольчуги надежные и броню двойную». В один ряд ставятся слова, которые с позиций современной лексики являются внутренне неоднородными: *тела, головы, кольчуги, брони...* Получается, что военачальники имели «тела, головы, кольчуги, брони». Все эти «предметы» перечисляются так, как будто они являются семантически однородными. По-видимому, они и казались таковыми автору «Песни».

Совсем иначе воспринимаются данные слова в системе современной лексики. Построение типа «они имели тела, головы, кольчуги и брони» оказывается теперь невозможным не только в письменной, но и в разговорной форме речи. Во всяком случае подобная «небрежность» — смешение слов совершенно разных категорий — теперь не встречается не только в художественном произведении, но и в бытовом разговоре, настолько очевидна внутренняя неоднородность этих слов и выражаемых ими понятий. Разве только в юмористическом жанре возможны нарочитые «сдвиги» подобных сочетаний слов. Но не так все это представлялось в эпоху сложения «Песни о Роланде». Подобные построения были вполне нормальными в средневековых художественных произведениях.

Известна роль константных эпитетов в средневековой литературе. Когда противники Карла проклинают его, они восклицают (2579):

Ki tout maldirent Carlun et France dulce

«Все они проклинали Карла и прекрасную Францию». Словосочетание *France dulce* «прекрасная Франция» оказывается семантически совершенно «стертым»: враги Карла обрушиваются не только на него, но и на его страну Францию, и все же эта последняя наделяется

эпитетом «прекрасная». Здесь возникает вопрос: чьи это слова — автора или действующих лиц «Песни», противников Карла? Прямая и косвенная речь были еще настолько недифференцированы в ту эпоху, что данный текст можно понимать двояко — и как авторскую характеристику и как слова врагов Карла. По еще недостаточно отчетливым признакам, которые позднее будут типичны для косвенной речи, в этой строке можно усмотреть только ее контуры. Этому же толкованию способствует и словосочетание *France dulce* логически невозможное в устах противников Франции, следовательно — и в прямой речи данных персонажей.

Как же следует понимать индивидуальное в языке средневековой художественной литературы и, в частности, в «Песне о Роланде»? Быть может, произведения подобного рода и нельзя причислить к художественным, как то предполагали некоторые исследователи?¹ Рассуждения подобного рода страдают, однако, неисторичностью. «Песнь о Роланде» и другие аналогичные произведения той эпохи, разумеется, являются памятниками художественной литературы и, соответственно, их язык — языком художественных произведений. И тем не менее индивидуальное «начало» в этом эпосе представлено весьма слабо, если понимать индивидуальное в современном значении этого слова.

Что же следует из сказанного? Только одно. Соотношение между общим и индивидуальным в языке художественного произведения в разные исторические эпохи бывает различным. Язык художественной литературы был ближе к общелитературному («нейтральному») языку в средние века, чем в последующие эпохи. То, что здесь было показано на одном произведении, справедливо и по отношению к другим памятникам той же эпохи, причем не только во Франции, но и во многих других странах Европы. Так как литературный язык и язык художественной литературы отнюдь не тождественные понятия, различие и соприкосновение между

¹ Например, А. Доза. История французского языка. М., 1956, стр. 406. Буквальные переводы фрагментов из «Песни о Роланде» здесь не искажают особенностей ее повествовательного строя. В этом легко убедиться, сравнив буквальные переводы с художественными, выполненными в разное время Ф. де ла Бартом (1897), Б. Ярхо (1934) и Ю. Корнеевым (1964).

ними в разные эпохи тоже неодинаково. В средние века они были ближе друг к другу прежде всего потому, что индивидуальное «начало» в языке писателей было представлено слабо.

Если обратиться к книгам по общей истории французского, испанского или итальянского языков, то нельзя не заметить, что вплоть до эпохи нового времени (XVI век с колебаниями в ту или иную сторону в разных странах) история литературного языка обычно излагается прежде всего по памятникам художественной литературы и в значительно меньшей степени — по памятникам делового, научного или юридического характера. Такое построение истории литературного языка по памятникам преимущественно художественной литературы для той эпохи почти не искажает самой перспективы литературного языка, вследствие отмеченной языковой близости произведений художественного творчества к стилю общелитературного повествования. Для средних веков это вполне справедливо. Начиная с эпохи Возрождения, картина меняется в одних странах резко, в других — постепенно.

Во Франции новое качество языка художественной литературы получает уже в XV веке (Франсуа Вийон) и, особенно, в следующем, XVI веке (Ронсар, Рабле)¹. В Италии процесс развивался иначе: от «взлета» языка великих писателей треченто (Данте, Боккаччо, Петрарка) с последующим «падением» и новым подъемом уже в эпоху национального объединения страны в XIX веке. В Испании — в «золотой век» ее литературы в XVI и в начале XVII столетий². В Румынии — в XIX веке. У нас в России — в конце XVIII и в начале XIX столетий. Основываясь на фактах родного языка, Г. О. Винокур

¹ Любопытно, что «настоящая литература во Франции с точки зрения Пушкина начиналась только с середины XVII века» (хотя поэт знал и ценил Монтеня и других предклассицистических авторов). См. Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 105. Иногда различают: «первые великие мастера» и называют Рабле и «первые великие мастера нового времени» и обращаются к сочинениям Шатобриана (G. Lanson. *L'art de la prose*. P., 1909, стр. 21, 208).

² Впрочем, не следует забывать и более раннюю, преимущественно анонимную художественную традицию средних веков: Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., 1961, стр. 90—93.

писал, что «история русского языка в течение XIX и XX веков — это в значительной степени раздельная история общерусского национального языка и языка художественной литературы»¹. Под «общерусским национальным языком» здесь имеется в виду язык литературный. И хотя различие между ним и языком художественной литературы подчеркнуто слишком резко, но мысль сформулирована верно.

Вопрос о том, к какому времени относятся первые памятники с явно выраженным индивидуальным стилем, для каждой страны должен решаться отдельно. Проблема эта сложна, если учесть разную степень изученности древних текстов и разное истолкование самого понятия индивидуального стиля.

В свое время Белинский, не колеблясь, писал: «Литература наша, без всякого сомнения, началась в 1739 году, когда Ломоносов прислал из-за границы свою первую оду «На взятие Хотина»². А в наши дни знаток древней русской литературы Д. С. Лихачев показал, что Белинскому еще не были известны многие памятники древней русской письменности, обнаруженные и изученные значительно позднее. Сам Д. С. Лихачев «отодвигает» эпоху появления первых русских произведений, индивидуальный стиль которых уже очевиден, во вторую половину XVII столетия (ср., в частности, стиль Аввакума)³.

Проблема становится еще сложнее, если учесть историческую многоступенчатость самого понятия «индивидуального начала» в языке и стиле писателя. Индивидуальное может быть связано со стремлением к так называемому самовыражению (в этом случае оно глубже и последовательнее проникает и в стиль пишущего), но оно может еще не «дорости» до самовыражения, до передачи авторского я, и тогда сама индивидуальная манера автора бледнее окрашивает ткань художественного повествования. Гуковский, имея в виду возникновение

¹ Г. О. Винокур. Русский язык. Исторический очерк. М., 1945, стр. 159.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. I. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 65.

³ Д. С. Лихачев. В чем суть различий между древней и новой русской литературой? «Вопросы литературы». 1965, № 5, стр. 180.

авторского я в художественной литературе России, относил эту эпоху к 80—90 годам XVIII столетия, к творчеству Державина¹.

Сложность проблемы заключается еще и в том, что в новое время, когда язык художественной литературы начинает получать отпечаток крупных творческих индивидуальностей отдельных писателей, исследователю становится все труднее вести изучение литературного языка отдельно от изучения языка великих писателей. Их «почерки» обычно оказываются настолько яркими, что как бы заслоняют все, что относится к литературному языку, функционирующему в других сферах.

Еще одна весьма существенная причина определяла слабость выражения индивидуальных стилистических интонаций в средневековой литературе. Для того, чтобы индивидуальное могло восприниматься как индивидуальное, необходимы в известной мере установившиеся нормы литературного языка. Без подобных норм неясно, от чего собственно отклоняется индивидуальное. Лишь на фоне общего (нормы литературного языка) определенная языковая и стилистическая манера писателя может восприниматься как индивидуальная или неиндивидуальная. Между тем именно в эпоху средних веков литературные нормы всех европейских языков были еще весьма условными. Чем больше сам литературный язык допускает колебаний, тем (при прочих равных условиях) труднее связать их с индивидуальным языком и стилем писателя. В истории же таких литературных языков, как, например, итальянский или румынский, нормы которых стали формироваться лишь в середине прошлого столетия, индивидуальные особенности языка и стиля писателей трудно выявляются не только в далеком прошлом, но и в сравнительно недавнюю эпоху.

Сказанное очевидно применительно к языку писателя. Что же касается стиля, то его «авторские возможности» шире: у больших художников слова они могут выявиться и на фоне еще неустоявшихся норм языка.

¹ Г. А. Гуковский. О русском классицизме. В сб.: «Поэтика». Вып. 5. Л., 1929, стр. 64—65. См. также: А. Западков. Отец русской поэзии (о творчестве Ломоносова). М., 1961, стр. 278—280.

Если же нормы тщательно продуманы и способствуют развитию качества, обычно именуемого «гибкостью и выразительностью языка», то перед писателями нередко возникает другая трудность, в свое время отмеченная еще Фридрихом Шиллером: хорошо обработанный литературный язык начинает как бы «творить и думать» за автора. Язык подсказывает готовые «удобные стандартные формы», на удочку которых попадают средние или просто неопытные прозаики и поэты:

Стих сочинив на родном языке, который
и мыслит
И творит за тебя, мнишь ты, поэтом ты
стал? ¹

В оригинале эти строки еще выразительнее: в них идет речь не только о родном, но о родном «обработанном» языке, о языке высокой литературной культуры (in einer gebildeten Sprache):

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

Таким образом, если еще недостаточно четкие нормы литературного языка препятствуют выявлению индивидуального, то слишком кодифицированные нормы определяют другую трудность, которую должны преодолеть писатели, стремящиеся не только к передаче определенной суммы информации (задача, обычно выполняемая другими стилями), но и к эстетическому воздействию на читателей. Такие «ловушки» расставляет литературный язык в разные эпохи своего исторического бытования: слабости таит в себе и недостаточно нормализованный и слишком нормализованный язык, как бы сковывающий свободу пишущего.

Книги, посвященные литературному языку нового и новейшего времени, подтверждают сложность разграничения литературного языка и языка художественной литературы. В нашей отечественной литературе своеобразно построена новаторская для своего времени книга

¹ Ф. Шиллер. Собрание сочинений в 7-ми т. Т. 1. М., 1955, стр. 237.

В. В. Виноградова. «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков» (М., изд. 1, 1934; изд. 2, 1938), где до XIX века материал рассматривается по языковым проблемам, а с начала XIX столетия литературный язык в основном сводится к языку писателей: Пушкина, Лермонтова, Гоголя и т. д.¹ В зарубежном языкознании сходным образом построена монументальная работа Ф. Брюно и его учеников: в ней французский литературный язык прошлого века сводится к языку крупных писателей².

Филологи, не желающие допустить подобного смешения литературного языка и языка художественной литературы, обычно останавливаются в исследовании первого на эпохе, которая предшествует появлению крупнейших писателей с ярко выраженным индивидуальным языком. Так, В. Д. Левин в своем «Кратком очерке истории русского литературного языка» (М., 1958) доводит изложение до Пушкина³. Конечно, историю русского литературного языка допушкинской эпохи сравнительно легко не связывать с личной манерой изложения отдельных писателей, так как индивидуальное «начало» в языке беллетристов предшествующих веков было представлено сравнительно слабо. Поэтому, приводя примеры из текстов писателей той поры для характеристики литературного языка, исследователи обычно не очень грешат против исторической действительности: язык писателей тогда еще не заключал в себе ничего специфически индивидуального и тем самым мог характеризовать общелитературный язык. Но такое «решение» вопроса — не анализировать литературный язык XIX—XX веков, чтобы избежать смешения разных яв-

¹ Ср. в связи с этим замечания В. В. Виноградова в его работе: «Проблема исторического взаимодействия литературного языка и языка художественной литературы». «Вопросы языкознания». 1955, № 4, стр. 25. Как подчеркивает автор, «открыто смешивает процессы развития русского литературного языка с вопросами словесно-художественного мастерства писателей А. И. Ефимов в своей «Истории русского литературного языка».

² F. Brunot. Histoire de la langue française. Vol. 12, 1948. Vol. 13, 1953. Р. Ср. критику подобного смешения в рецензии А. Гийана на последний том этого сочинения («Language». 1954, № 2, стр. 313—338).

³ Во втором издании (М., Изд-во «Просвещение», 1964) «Краткий очерк» немного расширен.

лений, собственно литературного языка и языка художественной литературы — едва ли можно признать удачным.

Действительно, активно участвуя в создании новых норм и новых возможностей литературного языка, Пушкин создает вместе с тем свой язык, заключающий в себе множество «пушкинских» черт. Они оказываются настолько заметными, что исследователь общелитературной нормы невольно склонен отождествлять их состоянием всего литературного языка той эпохи. Тогда и возникает опасность смешения литературного языка и языка художественной литературы.

Подобная опасность увеличивается еще и от того, что литературный язык, выработав определенные, более строгие нормы, начинает изменяться медленнее, чем раньше. Напротив того, язык писателей получает более заметные темпы движения, так как на смену одной крупной индивидуальности приходит другая, третья и т. д. Возникают проблемы языка Гоголя, Достоевского, Толстого, Горького, а вместе с ними и «соблазн» опереться на язык этих писателей, который видоизменяется зримо и своеобразно. Так образуется смешение литературного языка и языка писателей в эпоху, когда появляются крупнейшие творческие индивидуальности в истории литературы. Объективные трудности разграничения литературного языка и языка художественной литературы заключаются еще и в том, что писатели этих эпох обычно не только активно участвуют в формировании норм литературного языка, но и оказывают особое влияние на их дальнейшее развитие.

Итак, проблема разграничения литературного языка и языка художественной литературы для разных эпох и для разных языков должна решаться неодинаково. Для средних веков, а в некоторых странах и значительно позднее, вплоть до XIX столетия, это разграничение не имело столь важного значения — вследствие слабости индивидуальной окраски языка художественной литературы — по сравнению с эпохой, когда язык писателей, приобретая свои собственные индивидуальные особенности, стал во многом отличаться от литературного языка, функционирующего в других сферах. Для новых эпох разграничение литературного языка и языка художественной литературы становится тем более важной и тем

более трудной проблемой, что одновременно с различием между ними наблюдается глубокое взаимопроникновение и взаимообусловленность. Отсюда опасности, подстерегающие исследователя.

2

Вернемся теперь к Франции. Проблема индивидуального в языке и стиле художественной литературы совершенно иначе — по сравнению со средними веками — стала решаться в эпоху Возрождения. «Защита и прославление» французского языка — таков девиз этого столетия. Во Франции впервые возникает сознательное отношение к языку, появляются многочисленные трактаты о языке, в которых проводится мысль о том, что родной язык надо любить и беречь. Права латинского языка, как международного языка науки, ограничиваются. Сфера же функционирования французского языка расширяется. Индивидуальная окраска языка художественной литературы становится гораздо более заметной. Уже Франсуа Вийон (1431 — около 1489 года) в предшествующем столетии выступает как поэт со своими, ярко выраженными, языком и стилем. В XVI веке эта тенденция усиливается у Рабле, Монтеня, Ронсара, Дю Белле.

Проблема индивидуального «начала» в языке и стиле поэтов и прозаиков XVI века осложняется, однако, тем, что в эту эпоху писатели были призваны разрешить совсем особые задачи. Именно писатели стремились доказать, что французский язык должен быть общим средством общения всех жителей Франции, что он не менее «красив и выразителен», чем язык латинский. Поэтому, усилия прозаиков и поэтов XVI века были направлены не столько на разработку своего индивидуального «стиля», сколько прежде всего на «защиту» родного языка вообще, отшлифовку его выразительных средств, его «прославление и обогащение». В XVI веке общенародный французский язык очень быстро изменялся, что не могло не вызвать неустойчивости и его литературной нормы. Так как в ту эпоху исторической природы языка еще никто не понимал, то его интенсивные изменения представлялись «порчей», а его литературная норма — иллюзорной.

В 1588 году Монтень подчеркивал в третьей книге своих «Опытов»: «Я пишу свою книгу для немногих людей и не на долгие годы. Если бы содержание ее предназначалось для длительного времени, то его следовало бы доверить более устойчивому языку (*à un langage plus ferme* — имелась в виду латынь — Р. Б.). Судя по непрерывным изменениям нашего языка, кто может предположить, что его настоящая форма сохранится через 50 лет. Он ежедневно протекает сквозь наши пальцы (*il escoule tous les jours de nos mains*) и за время моей жизни изменился наполовину»¹. Подобное признание крупнейшего писателя и философа второй половины XVI века весьма характерно. Здесь лишь наиболее ярко было выражено то, о чем думали и что прокламировали тогда во Франции, начиная с знаменитого трактата Дю Белле и кончая рассуждениями Малерба, который попытался изменить положение литературного языка в первые десятилетия XVII века.

Нетрудно понять, что в эту эпоху исключительно интенсивного развития языка внимание крупнейших писателей было направлено не только или даже не столько на создание своего собственного индивидуального стиля, сколько прежде всего на решение общих языковых задач, на формирование общих норм литературного языка. Поэтому еще сравнительно трудно установить индивидуальные особенности стиля самого Монтеня, в отличие от индивидуальных особенностей, например, стиля Кальвина или стиля д'Обинье.

Но и здесь надо придерживаться исторической точки зрения. В эпоху Пушкина русский литературный язык также находился в состоянии весьма интенсивного развития, однако это не помешало поэту принять участие в становлении его норм и создать свой собственный, неповторимый стиль. Другая историческая обстановка и другие результаты. Пушкин оказывается родоначальником современного русского литературного языка, тогда как ни Монтень, ни Кальвин еще не стоят у истоков норм современного французского языка. Лишь писатели XVII века явятся родоначальниками современных литературных норм французского языка при условии широ-

¹ M. Montaigne Œuvres complètes. Vol. 5. P., 1925, стр. 112.

кого понимания прилагательного «современный»¹. Более позднее развитие литературного языка в России по сравнению с Францией обусловило в конечном счете и отмеченное различие.

Иной оказалась обстановка во Франции в XVII веке. В этот период стали формироваться нормы нового литературного языка. Эпоха классицизма стремится «фиксировать» язык, установить его «раз и навсегда». Скепсиса Монтеня теперь уже никто не разделяет. Напротив того, все убеждены, что литературный язык XVII века останется неприкосновенным и для грядущих поколений. Созданная в тридцатых годах этого столетия французская Академия была призвана составить грамматику и словарь «для всей нации». Наконец-то фиксируется французская орфография, устраняются многие дублетные и альтернативные формы грамматики.

Иными оказываются и задачи стилистики. В эпоху классицизма индивидуальное в стиле рассматривалось сквозь призму общего. Этим общим был «фиксированный» литературный язык. В «Поэтическом искусстве» (1674) Буало призывал писателей ограничивать ресурсы языка. Прозаик и поэт должны следовать «велениям разума», а не сердца. Поэтому лишь тот хорошо пишет по-французски, кто точно следует нормам «хорошего обычая», обязательно для всех. Аналогичные мысли высказывал и крупнейший грамматист эпохи Вожла в своих «Замечаниях о французском языке» (1647).

В XVIII столетии Бюффон в «Рассуждении о стиле» (1753) сформулировал теорию «общих слов». Чтобы стиль был «благородным», писатель должен называть вещи лишь самыми общими словами — такова доктрина Бюффона. Получилось, что прозаик и поэт могут сказать *одежда*, но не должны называть *юбки* или *редингота*, могут описывать *здания*, но не должны вспоминать *хижины* или *дачи*. В данной концепции родовое не только преобладает над видовым, но и вытесняет последнее. Разумеется, французские писатели XVIII века далеко

¹ Историки французского языка и литературы различают новый период (*période moderne*) и современный период (*période contemporaine*). Первый обычно относится к XVII—XIX векам, второй — к XX столетию.

не всегда следовали за Бюффеном¹, точно так же, как они не подчинялись в XVII веке наставлениям Буало². Однако теория «общих слов» имела большое влияние не только на французский литературный язык, но и на стилистику писателей того периода³.

Последствия воздействия этой теории в языке и стиле французской художественной литературы ощущались еще в двадцатых годах XIX столетия. Перифраза преобладала над точным названием. Поэтому, когда в 1856 году в стихотворении, посвященном французскому языку и включенном в сборник «*Les contemplations*», В. Гюго будет вспоминать первые десятилетия прошлого века, он не без основания и не без гордости заявит, что до его прихода в поэзию язык был «разделен на касты». Это он, Виктор Гюго, уравнивал в правах все слова французского языка, уничтожил условные преграды между ними и надел «красный колпак на старый словарь».

Таким образом до двадцатых годов XIX века индивидуальное «начало» в языке и стиле художественной литературы сдерживалось в силу различных причин. В средние века при этом имело значение: 1) отсутствие (весьма частое) индивидуального авторства, 2) неразвитость стилей языка, 3) близость «манеры» художественного повествования к обычному «деловому» изложению, 4) неустойчивость языковых норм.

В XVI веке картина меняется. Частично уже другие причины теперь не дают возможности развернуться индивидуальному стилю писателя: 1) бурное развитие языка и все еще сохраняющаяся неустойчивость его общих литературных норм, 2) необходимость все усилия посвятить «защите» родного языка в его борьбе с латынью. Стремление создать общее (всем понятный литературный язык) несколько заслоняет отдельное (индивидуальную окраску языка и стиля того или иного писателя).

¹ См. об этом G. Lanson. *L'art de la prose*. P., 1909, стр. 172; H. Taine. *La Fontaine et ses fables*. P., 1905, стр. 288.

² F. Bar. *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*. P., 1960.

³ Несмотря на то, что сам Бюффон подверг критике свою же теорию «общих слов» в более позднем сочинении — «*Sur le progrès des langues*», изданном посмертно в сб.: G. Buffon. *Morceaux choisis*. 1812.

В XVII и XVIII веках положение опять меняется. В этот период хотя и «фиксируются» нормы литературного языка, но теория стилей классицизма с ее ориентацией на ограничение лексикона, на «общие слова», на строжайший отбор синтаксических конструкций продолжает сдерживать развитие индивидуального «начала» в языке и стиле писателей. Здесь действуют, таким образом, уже другие причины, чем в XVI веке или в эпоху средневековья.

3

Но вот возникает едва ли не самый трудный вопрос. Разве — задумается внимательный читатель — такие выдающиеся художники слова, как, например, Рабле или Ронсар в XVI столетии, Расин или Мольер в XVII, Вольтер или Дидро в XVIII не были писателями со своей индивидуальной манерой изложения? Разве индивидуальная манера повествования возникает только в XIX столетии?

Чтобы ответить на эти вопросы, надо иметь в виду следующее. Индивидуальная манера писателей такого масштаба, как только что перечисленные, не могла, разумеется, не существовать и в те времена. Но эта индивидуальная манера относилась не только и даже не столько к языку и стилю, сколько ко всему восприятию мира, ко всей поэтике каждого крупного писателя. Рабле, например, любил не только создавать новые слова и словосочетания, но и весьма своеобразно пользоваться синтаксическими конструкциями языка своего времени¹. Но когда Рабле перечисляет десятки названий игр молодого Гаргантюа и сотни наименований различных болезней или различных животных и птиц, то каждое из этих слов может быть прибавлено или убавлено без особого ущерба для смысла целого. Хотя Рабле стилистически неповторим, все же у него нет еще такого отношения к языку и стилю своих сочинений, при котором каждое слово, каждая синтаксическая конструкция продумываются не только с коммуникативной, но и с эстетической точки зрения².

¹ E. Huguet. Etudes sur la syntaxe de Rabelais comparée à celle des autres prosateurs (de 1450 à 1550). P., 1894.

² «В романе Рабле важное значение имеет самое название различных блюд, видов дичи, овощей, вин или вещей домашнего обихода — одежды, кухонной утвари и т. п. Эта поминания часто

То же следует сказать и о выдающихся французских писателях XVII и XVIII ввек. Как это ни парадоксально с современных позиций, но общие категории «стиля эпохи» писателям были тогда ближе и понятнее индивидуальных особенностей своей собственной потенциальной стилистической манеры. В этом отношении особенно показательна стилистическая доктрина такого писателя, как Бюффон. Провозгласив в своем «Рассуждении о стиле» (1753) хорошо известный принцип — «стиль — это нечто от человека» (*style c'est de l'homme même*), Бюффон вместе с тем не имел еще в виду стиля отдельного человека, отдельного автора. Как недавно было показано в специальном исследовании, знаменитая формула Бюффона ориентировалась не на стиль отдельной индивидуальности, а на стиль эпохи, точнее — на стиль пишущих людей определенной привилегированной социальной прослойки, которую в XVII—XVIII веках именовали *les honnêtes gens*¹.

Конечно, у таких писателей, как, например, Корнель или Расин, немало индивидуально неповторимого, но оно как бы замкнуто рамками общей рационалистической доктрины классицизма, хотя и проявляется в творческой позиции драматургов, в своеобразии их идеологии. Сказанное, разумеется, не означает, что творческая позиция менее существенна для писателей XIX—XX ввек, но у поэтов и прозаиков нашего времени их индивидуальность становится как бы многоаспектной и обнаруживается не только в творческой позиции, но и в языке и стиле. А эти последние две категории были наименее индивидуальными в эпоху классицизма.

В XVIII столетии лишь у Руссо во Франции и у Стерна в Англии обнаруживается новое (собственно индивидуальное) отношение к языку и стилю. Поэтому Руссо имел все основания заметить в своей «Исповеди»: «Мой стиль естественный и неровный, то стремительный, то многословный, то рассудительный, то безрассудный,

имеет самоценный характер: вещь называется ради нее самой. Этот мир еды и вещей занимает в романе Рабле огромное место.» (М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения. М., 1965, стр. 198).

¹ R. Saisselin. Buffon. Style and Gentleman. «The Journal of Aesthetics and Art Criticism». 1958, № 3, стр. 357—361.

то серьезный, то шуточный составляет лишь часть всей моей жизни»¹.

Следует сделать, однако, одну существенную оговорку. Задолго до Руссо уже ставилась проблема индивидуального в языке и стиле, но ставилась она еще как бы на уровне той же категории общего. Пути трансформации индивидуального в общее в эпоху классицизма были разнообразны. Проследим один из них на лексикографическом примере.

Уже при подготовке французского академического словаря, первое издание которого было опубликовано в 1694 году, среди французских академиков, авторов словаря, сформировались две точки зрения на задачи лексикона. Согласно одной из них, примеры, включаемые в толковый словарь для пояснения отдельных слов и их различных значений, должны были сочиняться самими составителями словаря. Согласно другой — необходимо черпать подобные примеры из сочинений «лучших авторов». После острых споров между сторонниками этих различных концепций толкового словаря победителями оказались приверженцы так называемого «орального пуризма», настаивавшие на примерах, сочиненных *ad hoc*². Впоследствии не только первое издание французского академического лексикона, но и все последующие переработанные его публикации в XVIII столетии (их было четыре, соответственно в 1718, 1740, 1762 и 1798 годах) выходили без примеров, подобранных из сочинений великих писателей. Иллюстрации, сочиненные составителями лексикона, призваны были заменить художественные примеры³.

¹ J. J. Rousseau. Les confessions. P., 1962, стр. 44 (юбилейное издание «Исповеди», подготовленное к 250-летию со дня рождения Ж. Ж. Руссо).

² См. об этом: Pelisson et d'Olivet. Histoire de l'Académie française Vol. I. 1858, стр. 100—102.

³ Эту традицию академический словарь («Dictionnaire de l'Académie française») не нарушил и в нашем столетии. По образцу французского словаря публиковались и в других странах академические лексиконы, обычно не включавшие примеров из произведений художественной и научной литературы. См. А. А. Касаткин. Словарь Академии Круска (к 350-летию первого издания и столетию последнего издания). «Филологические науки». 1963, № 4, стр. 152.

Подобная концепция словаря обеспечивала победу общего над индивидуальным. Включаемые в толковый словарь иллюстрации не только составлялись коллективно, но коллективно же и обсуждались. Единодушное мнение составителей как бы «поднимало» каждый пример, вводимый в словарь, до уровня категории общего. Возможность чисто индивидуальных и контекстных толкований отдельных слов и словосочетаний тем самым устранялась.

Позднее подобное решение вопроса вызвало протесты Вольтера, Дюкло и многих других писателей и мыслителей XVIII века. Вольтеру принадлежал афоризм, гласивший, что «словарь без примеров — это только скелет», причем примеры должны были подбираться из сочинений «лучших авторов». В 1760 году Дюкло, тогдашний непреременный секретарь французской Академии, пишет Вольтеру письмо с предложением переработать академический лексикон: нужны фрагменты из «лучших писателей», умевших искусно пользоваться словами и извлекать из них различные оттенки. Вольтер ответил согласием. К сожалению, проект Дюкло не был принят Академией, и Вольтер не осуществил возникший у него замысел¹.

Хотя проект введения в толковый словарь примеров, в той или иной степени окрашенных в индивидуальные тона авторской интонации, и потерпел в XVIII веке фиаско, однако само настойчивое обсуждение этого вопроса в XVII—XVIII столетиях показывает, что проблема соотношения общего и отдельного (индивидуального) в языке и стиле уже интересовала многих писателей и мыслителей. Сознание, что слово, включенное в лексикон, не живет реально до тех пор, пока не будут обнаружены его «употребления» в языке выдающихся мастеров, уже подводило к проблеме общего и отдельного (индивидуального) в эпоху Просвещения.

Однако, как было только что отмечено, индивидуальное в эту эпоху решалось все же еще на уровне общего. Нужно создать хороший толковый словарь для «всей нации» — таково задание. Для этой цели примеры из «лучших писателей» должны подбираться так, чтобы

¹ A. François. Histoire de la langue française cultivée dès origines à nos jours. Vol. 2. Genève, 1959, стр. 16.

создаваемый словарь действительно отражал язык «всей нации». Здесь еще не обнаруживается интереса к языку и стилю самих писателей. Напротив того, язык и стиль писателей должен лишь помочь создать словарь для «всей нации». К тому же и сам проект включения в словарь «авторских примеров» был в конце концов отвергнут. Взаимодействие литературного языка с языком и стилем выдающихся писателей рассматривалось в XVIII столетии еще очень односторонне.

4

В языке и стиле писателей XIX века проблема индивидуального «начала» решается совсем иначе. Нормы литературного языка обрисовываются теперь уже более отчетливо. Теория «общих слов» отходит в область предания. В языке вырабатываются разные стили. Введение форм разговорной речи теперь является не результатом неразвитости отдельных стилей языка, как в средние века, а сознательным «приемом» того или иного автора, который с помощью синтеза разных языковых стилей прибегает к тонкой речевой характеристике персонажей, к выделению авторского повествования.

Как мы уже знаем (см. гл. 3), стилистика занимается выразительными возможностями и ресурсами языка в широком смысле. Применительно, однако, к языку писателей выразительные возможности могут обнаруживаться и в индивидуальных осмыслениях слов, словосочетаний, синтаксических конструкций и даже звуков речи.

А. Белый в книге «Мастерство Гоголя» заметил: «Вода — льется; слово — звучит; зерно, пыль — сыплется, шуба — валится с вешалки. У Гоголя — наоборот: *сыплется гром соловья, водопад сыпался, валится серой пылью вода, мириады карет валятся с мостов...*»¹. У Достоевского встречается словосочетание *ветер язвительный* (ср. обычные *язвительный человек, язвительное замечание* и пр.)². Он же любил употреблять существительное *омбрелка* «зонтик от солнца» (фр. *ombrelle*)³.

¹ А. Белый. Мастерство Гоголя. М. — Л., 1934, стр. 202.

² Н. Чирков. О стиле Достоевского. М., 1963, стр. 90.

³ Л. Гальди. Слова романского происхождения в русском языке. М., 1958, стр. 43 (IV Международный съезд славистов).

Однако, как было показано в главе четвертой, сила больших писателей нового времени обнаруживается не в такого рода сдвигах, а в умение извлечь из обычных слов и конструкций новые оттенки значений и употреблений. Фон общего и здесь существенен, но он не затемняет индивидуального, а взаимодействует с ним.

Но и в этих случаях индивидуальное бывает различным. Когда Алексей Толстой в «Петре Первом» пишет: «Взглянул на его *босое лицо...*» или «Несколько *порожных лошадей* испуганно скакало по полю»¹, то простые русские прилагательные *босой* и *порожный* — сами по себе казалось бы не на месте — здесь великолепно выполняют функцию выразительности, столь характерную для художественного стиля (см. гл. 4). На фоне бородатых людей лицо без бороды действительно кажется *босым*, а среди кавалеристов отдельные лошади, лишившиеся своих всадников, представлялись острому взгляду писателя *порожными*.

Большой мастер обычно не прибегает к сдвигам ради самих сдвигов, а пользуется ими все в тех же целях широкой выразительности. О ней же заботится и Сервантес, создавая в одном слове понятие «ослиного способа передвижения» (*asnalmente*) и Достоевский со своими *омбрелками*, *язвительным ветром* и другими образованиями. О том же думал и Гоголь, описывая как стремительно «валяются с мостов кареты». Индивидуальное в языке и стиле оказывается на службе общего, оно функционально обусловлено и находится в системе других выразительных и изобразительных средств того или иного писателя.

Как нам уже известно (см. гл. 3), индивидуальное нельзя сводить лишь к отклонениям от общего, как это делают сторонники машинного перевода. Индивидуальное чаще всего преломляется сквозь призму самой категории общего: почти всякий выдающийся писатель нового времени «индивидуально обращается» со всеми ресурсами языка, которые сами по себе являются всеобщим достоянием людей, говорящих на этом же языке.

Необходимо различать индивидуальное в художественном стиле и индивидуальное в других стилях языка. К сожалению,

¹ А. Толстой. Петр Первый. М., 1947, стр. 331, 551.

эти категории часто смешиваются. Между тем индивидуальное первого типа обычно живет лишь на страницах данного художественного произведения у одного автора (если не считать его подражателей — эпигонов), тогда как индивидуальное второго типа (особенно в области лексики) со временем часто становится общим достоянием, проникает во все стили. В развитии индивидуального второго типа могут принимать участие не только писатели, но и ученые, общественные деятели, люди различных профессий и специальностей. Таковы, например, судьбы слов: *промышленность* (введено Карамзиным), *социализм* (введено Пьером Леру), *альтруизм* (введено Огюстом Контом), *лиллипут* (введено Свифтом), *импрессионизм* (введено Клодом Монэ), *кибернетика* (в современном значении введено Норбертом Винером) и т. д.¹

Но и в языке писателей XIX века индивидуальное осмыслялось, разумеется, неодинаково. Можно наметить в основном два его истолкования. Если вернуться к французской литературе, то первое истолкование было дано школой В. Гюго, для которой яркость и богатство образных средств языка являлись важнейшей характерной особенностью. Другое решение вопроса вырабатывалось у реалистической плеяды писателей прошлого века — у Бальзака, Стендаля, Флобера. Между мастерами этого последнего направления в свою очередь были немалые расхождения. Известно суждение Флобера о Бальзаке: «Какой человек был бы Бальзак, если бы он умел писать! Но ему не доставало только этого»².

Отношения между стилистическими системами двух крупнейших французских прозаиков минувшего столетия — Бальзака и Флобера — часто изображают не-

¹ Роль индивидуального «начала» в языке и стиле обычно описывается с различных методологических позиций. См., например, L. Spitzer. Individual factor in linguistic innovations. *Cultura neolatina*. Vol. 16. 1956, стр. 71—89; B. Migliorini. The contribution of the individual to vocabulary, в кн. его статей — «Saggi linguistici». Firenze, 1957, стр. 318—330; L. Galdi. Réflexions sur les effets de phonétique expressive dans les langues romanes. Lisboa, 1961, стр. 1—16; А. К. Соловьева. Проблема индивидуального говорения. «Вопросы языкознания». 1962, № 3, стр. 93—106; M. Lehnert. Shakespeares Sprache und wir. Aufl. 2. Berl., 1963, стр. 15—16.

² G. Flaubert. Correspondance. Deuxième série. P., 1889, стр. 159.

сколько наивно. Так, например, Шарль Брюно утверждает: «Стилистика Флобера — это стилистика Бальзака, но исправленная и улучшенная»¹. Применительно к великим писателям подобное полуотождествление вообще невозможно. К тому же стилистическую работу писателя Флобер понимал совсем иначе, чем Бальзак.

Бальзак считал возможным публиковать не только стилистически тщательно отделанные произведения, но и сочинения, не подвергшиеся длительной шлифовке². Для Флобера такое разделение было совершенно невозможным. Это различие, однако, не количественное, а качественное. Отделявая каждую фразу, Флобер думал не только о целом, но и о деталях, о безупречной музыкальности любого фрагмента, любого абзаца. Бальзак же стремился к стилистике целого. «Детали языка» от него нередко ускользали. Поэтому исследователи не раз отмечали стилистические промахи и даже грамматические ошибки в сочинениях Бальзака, почти совсем невозможные в романах Флобера. У писателей наблюдалось разное понимание задач стилистики. Они смотрели разными глазами на функции художественного стиля.

Дело, следовательно, не только в том, что Бальзак писал быстро, а Флобер — медленно, что после первого осталось 74 романа (не считая драм, новелл, очерков и пр.), а после второго — лишь 4 (и один неоконченный, хотя Флобер прожил на восемь лет больше, чем Бальзак)³. Несходство стилистических систем писателей обусловлено глубже — разным пониманием особенностей художественного стиля.

Если рассматривать вопрос абстрактно, то трудно сказать, какая стилистическая доктрина «лучше» — Бальзака или Флобера. Как ни безупречен в своем стиле Флобер, это не помешало Марселю Прусту пароди-

¹ F. Brunot. Histoire de la langue française. T. 12 par Ch. Bruneau. P., 1948, стр. 386.

² W. Moore. Une question mal posée: le style de Balzac, Langue et littérature. 8^e Congrès de la Fédération internationale des langues et littératures modernes. P., 1961, стр. 275—276; H. Mitterand. A propos du style de Balzac. «Europe». 1965, janvier — février, стр. 145—161.

³ С. Цвейг. Бальзак. М., 1961, стр. 173—174 («...Бальзак был величайшим тружеником всей современной литературы»).

ровать стиль автора «Саламбо»¹. И как ни ошибался Бальзак в отдельных предложениях, он очень силен своим воздействием на читателя. И это понятно. Ведь речь идет о великих романистах. Каждый из них своеобразен по-своему. В этих многообразных различиях не последнее место занимают чисто стилистические расхождения. Стиль каждого сохраняет свою индивидуальность со всеми ее взлетами и «падениями».

5

Но оставим здесь в стороне всю сумму сложных вопросов, возникающих при изучении языка и стиля французских писателей XIX века. Остановимся на двух-трех примерах и прежде всего — на Стендале.

Среди французских историков литературы и литературного языка стало уже общим местом утверждение, что Стендаль не умел владеть языком и стилем. «Стендаль очень плохо писал и не заботился о форме своих произведений», — утверждает, например, Албала². Подобное мнение о Стендале идет еще от Бальзака, считавшего «стиль — слабой стороной «Пармской обители» (*Revue parisienne*. 1840, от 25 сентября). Впоследствии это суждение стало ходячим: его повторил в своем популярном учебнике Лансон³, а затем и многие новейшие исследователи. Совсем недавно, желая «спасти» Стендаля от ассоциаций с дурным стилем, Е. Г. Эткинд писал: «Романтики стремятся к пестроте слога, к роскошному богатству словаря, они смертельно боятся лексических повторений. Стендалю все это безразлично. Ему важна деловитость и точность... Небрежности (которые встречаются у Стендаля — Р. Б.) отнюдь не свидетельствуют о том, что Стендаль был дурным стилистом, — они лишь указывают на то, что в системе его стиля моменты благозвучия, словарного разнообразия и богатства — да, собственно говоря, и вообще всякие внешние

¹ Образцы пародий в кн.: R. Saycè. *Style in french prose*. Oxford, 1953, стр. 146—148.

² A. Albalat. *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*. P., 1921, стр. 274.

³ G. Lanson. *Histoire de la littérature française*. 5^e éd. P., 1898, стр. 995.

моменты — никакого значения не имеют. В этом отношении Стендаля можно сравнить с Л. Н. Толстым...»¹

Здесь правильное сочетается с неправильным. У Стендаля действительно нередко встречаются повторения одних и тех же слов, невозможные, например, у Флобера. Поэтому судить о стиле Стендаля с точки зрения принципов стиля Флобера нецелесообразно и неисторично. Но сказанное отнюдь не означает, что лексическое богатство того или иного индивидуального стиля и его «благозвучие» относятся к «внешним моментам» и поэтому вообще весомости не имеют. В стиле же Флобера эти факторы приобретают огромное значение. Следовательно, индивидуальное в языке и стиле каждого крупного писателя выступает как категория строго историческая. То, что Стендалю могло казаться «внешним», не представлялось таким Флоберу. Напротив того. Это «внешнее» получает у него внутренне осознанное значение, оказывается важнейшим функциональным признаком его стиля. Поэтому «моменты благозвучия, словарного разнообразия и богатства» являются не «внешними» факторами вообще, а «внешними» в системе одного индивидуального стиля в отличие от системы другого или других индивидуальных стилей. Даже в одном литературном направлении (например, во французском реализме сороковых годов прошлого века) колебания индивидуальных стилей оказываются весьма значительными.

Вот здесь мы убеждаемся еще раз, насколько понятие стиля писателя подвижнее и историчнее понятия стиля художественной литературы (художественного стиля). Если понятие художественного стиля в определенный исторический момент получает определенные типологические черты и становится общей языковой категорией (наряду с другими стилями языка), то понятие стиля писателя не только детерминировано локально и исторически, но и индивидуально: стиль одного большого писателя не может походить на стиль другого большого писателя. Как ни типологично понятие художественного стиля, оно тоже осложняется во времени и «пространстве».

¹ Е. Г. Эткннд Семинарий по французской стилистике. Проза. Л., 1964, стр. 145.

У нас часто спорят, насколько вообще характерны различные тропы для языка художественной литературы. Между тем такая постановка вопроса не всегда отличается историчностью. Все дело в том, о какой литературе идет речь. Великие древнеиндийские поэмы — Рамаяна и Махабхарата — насквозь «пропитаны» весьма своеобразной образностью. Совсем другая система образности у Гюго. В свою очередь, образный язык Маяковского непохож ни на Гюго, ни на Рамаяну или Махабхарату. Но вот для Стендаля или Пушкина образность в целом не характерна. «Пушкин, — писал Вересаев, — не любит образов и сравнений. От этого он как-то особенно прост, и от этого особенно загадочна покоряющая его сила»¹. Поэтому следует спорить не столько о том, насколько типична или нетипична образность для языка художественной литературы вообще, сколько прежде всего о том, какая образность обнаруживается в языке одной национальной литературы, или в одну историческую эпоху, или у одного писателя — в отличие от языка другой национальной литературы, или другой исторической эпохи, или другого писателя. Пример стиля Стендаля лишний раз убеждает в этом.

Вернемся к Стендалю. Историки литературы и литературного языка нередко ставят вопрос так: Стендаль был крупнейшим писателем-реалистом, писателем-психологом, поэтому читатели «простили ему» его плохой стиль. Сила Стендаля за пределами его стиля². Такая постановка вопроса совершенно несостоятельна. Великий писатель не может быть плохим стилистом. Он может иметь своеобразный стиль, писать не так, как другие. Больше того. Его стиль в некоторых отношениях может нарушать каноны формальной стилистики. Но у него всегда есть свой стиль, глубоко обусловленный

¹ В. Вересаев. Записи для себя. «Новый мир». 1960, № 1, стр. 156. Любопытно, что сходные мысли не так давно выразил Луи Арагон. Защищая простой и ясный стиль Жана Ришара Блока, Арагон замечает, что «лавочники и комерсанты не любят подобного стиля», так как без непонятных слов и головоломных синтаксических конструкций литературное произведение кажется им слишком тривиальным. См. предисловие Арагона к кн. «Les plus belles pages de Jean Richard Bloch», P., 1948, стр. 19.

² A. Albalat. Le travail du style... P., 1921, стр. 275.

всеми особенностями его творческого метода, его отношением к окружающей действительности. Таким в русской литературе был, например, стиль Льва Толстого, а во французской — стиль Стендаля. Поэтому Горький относил Стендаля к «гениальным художникам, величайшим мастерам формы»¹.

Чем объяснить такие противоположные суждения о стиле Стендаля: у одних исследователей он оказывается «плохим стилистом», которому лишь «простили» его скверный стиль, а у других — «величайшим мастером формы»? Противоречие это объясняется тем, что исследователи первой группы подходят к стилю Стендаля неисторично, с позиций незыблемых канонов формальной стилистики, без учета связи стиля писателя с его творческим методом, с его эпохой. Вторая же группа исследователей, к сожалению, малочисленная, стремилась увидеть в стиле Стендаля своеобразие его творческого метода².

Стендаль всегда выступал против аффектации в стиле. «Я чувствую отвращение к фразе, сделанной на манер Шатобриана»³. «Аффектация... воздвигает стену между автором и его читателем; она всегда порождает принужденность; она все окрашивает мелочностью»⁴. «Когда я писал «Пармскую обитель»... я каждое утро читал две или три страницы из «Гражданского кодекса», чтобы всегда быть естественным»⁵. Итак, язык писателя, по мысли Стендаля, должен быть естественным и точным, лишенным всяких следов аффектации. Эти суждения Стендаля необходимо рассматривать в контексте эпохи. Они высказывались тогда, когда в литературе господствовал стиль Шатобриана, по-своему замечательного писателя, но любителя аффектации и мелодраматической позы. Стендаля возмущали именно эти черты стиля Шатобриана. «Он (Шатобриан — Р. Б.)

¹ М. Горький. Собрание сочинений. Т. 24. М., 1953, стр. 486.

² Б. Г. Реизов отмечает («Как Стендаль писал «Историю живописи в Италии». «Звезда». 1935, № 2, стр. 190) «изумительную стилистическую работу Стендаля» по обработке источников, относящихся к истории итальянской живописи.

³ Stendhal. Correspondance inédite. Vol. 2. P., 1855, стр. 204.

⁴ Стендаль. Собрание сочинений. Т. 9. Л., 1938, стр. 161.

⁵ Stendhal. Correspondance inédite. Vol. 2. P., 1855, стр. 275.

не говорит — *солнце взошло*, а — *пальцы зари сделались розовыми*»¹.

Но если писатель должен выражать свои мысли так, как они сформулированы в «Гражданском кодексе», то чем же язык и стиль писателя будет отличаться от языка и стиля законоуложения? Не получается ли так, что индивидуальное в языке и стиле писателя сводится совсем на нет? Не собирался ли Стендаль вовсе уничтожить различие между языковыми стилями?

Разумеется, нет. Подражать стилю «Гражданского кодекса» означало, по Стендалю, не употреблять таких выражений, как *пальцы зари сделались розовыми*. Сравнение с «Гражданским кодексом» выступило у Стендаля как символ прямого, неаффектированного изложения. Вместе с тем это сравнение — как показывает практический опыт самого Стендаля-писателя — не должно было внушить прозаику или поэту, что им во всем полагается следовать стилистическим заветам «Гражданского кодекса». Положение в действительности оказалось гораздо сложнее. Ссылаясь на «Гражданский кодекс», Стендаль отнюдь не собирался уничтожать специфику языка и стиля художественного произведения. Он лишь стремился обосновать ее не только иначе, чем Шатобриан, но и иначе, чем это сделал позднее Флобер.

Широко распространенное мнение о том, что Стендаль не задумывался над языком и стилем своего изложения, безусловно ошибочно. В письме к Бальзаку Стендаль сообщал: «Часто я размышляю минут пятнадцать прежде чем поставить прилагательное перед или после существительного»². Нужно согласиться лишь с тем, что некоторые позднейшие стилистические поправки самого Стендаля в тексте его произведений не всегда выразительнее более ранних редакций. Но, как по другому поводу совершенно правильно писал Б. М. Эйхенбаум, излагая книговедческие принципы Б. В. Томашевского, «никакой принципиальной разницы между черновыми и беловыми текстами произведений нет, поскольку так называемый беловой, или окончательный, текст есть

¹ Stendhal. Correspondance inédite. Vol. 2. P., 1855. стр. 207.

² См. об этом E. Lerch. Historische französische Syntax. Bd 3. Leipzig, 1934, стр. 480.

на самом деле тоже лишь одна из стадий творческой работы... Меняя текст произведения, писатель движется не от плохого к хорошему (такого рода изменения составляют ничтожную часть его работы), а от одних решений художественной задачи к другим, перебирая при этом разные возможности, часто колеблясь в выборе вариантов и иногда возвращаясь к первоначальному (часто у Пушкина)»¹. Сказанное целиком относится и к Стендалю.

Каковы же индивидуальные особенности языка и стиля самого Стендаля? Здесь, по необходимости, придется проанализировать лишь один пример.

Обратимся к строкам одного из наиболее известных его романов — «Красное и черное» (1831). Вот, например, портрет одного из важных действующих лиц — богатого и знатного господина Реналя — данный в начале повествования:

A son aspect tous les chapeaux se lèvent rapidement. Ses cheveux sont grisonnants, et il est vêtu de gris. Il est chevalier de plusieurs ordres, il a un grand front, un nez aquilin, et au total sa figure ne manque pas d'une certaine régularité: on trouve même, au premier aspect, qu'elle réunit à la dignité du maire de village cette sorte d'agrément qui peut encore se rencontrer avec quarante-huit ou cinquante ans. Mais bientôt le voyageur parisien est choqué d'un certain air de contentement de soi et de suffisance mêlé à je ne sais quoi de borné et de peu inventif. «При его приближении все шляпы мгновенно приподнимаются. У него седеющие волосы и он одет в серое. Он — кавалер многих орденов. У него большой лоб, орлиный нос и в целом черты его лица не лишены известной правильности. С первого взгляда даже кажется, что оно соединяет в себе достоинство мэра с той своеобразной приятностью, которая еще встречается в 48 или 50 лет. Вскоре, однако, человек, приехавший из Парижа, начинает чувствовать себя шокированным его самодовольным видом и чванством в соединении с чем-то ограниченным и тупым».

Конечно, этот стиль не похож ни на аффектированное «высокое» повествование Шатобриана, ни на

¹ Б. М. Эйхенбаум. Текстологические работы Б. В. Томашевского, в издании: Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Изд. 2. М., 1959, стр. 10.

филигранно отделанную прозу Флобера. Для Шатобриана подобное описание слишком «буднично», для Флобера — оно недостаточно изысканно.

В самом деле. В приведенном отрывке неоднократно повторяются местоимения *он*, *его*, причем повторения не всегда выполняют функцию градации. У Флобера это почти невозможно. И тем не менее все описание Стендаля великолепно «сделано». От стиля «Гражданского кодекса» здесь сохраняется лишь точность, опора на предметные значения слов. Все остальное подвергается той самой художественной «сублимации», которая всегда отличает стиль большого писателя.

Стендаль не протоколирует «Все снимали шляпы при приближении господина Реналья». Он сообщает иначе: «При его приближении все шляпы мгновенно приподнимаются». Здесь нет никаких специальных «поэтических средств», но все предложение поэтично: на основе прямых значений слов создается образное представление о властности и силе богатого господина Реналья. Образность достигается и настоящим временем глагола *приподнимаются* (*se lèvent*) и тем, что шляпы как бы сами приподнимаются независимо от воли их обладателей. Господин мэр был действительно лицом властным. Дальнейшее описание убеждает читателя в этом. Черты лица, не лишенные «известной правильности», соединяются с чем-то «ограниченным и тупым». Обращает на себя внимание и чисто разговорная интонация *je ne sais quoi de borné* «не знаю, что-то ограниченное», трудно переводимая в данном контексте, но придающая изложению как бы камерный, неораторский оттенок («долой аффектацию!»).

Нельзя не отметить, что подобный синтез интонаций разговорной речи с формами речи письменной уже ничего не имеет общего с нерасчлененностью этих основных стилей общенародного языка в средние века. Если в «Песне о Роланде», как мы видели, подобный переход от построений письменной речи к построению речи разговорной был обусловлен неразвитостью формальных средств дифференциации между ними, то в XIX в. картина оказывается совершенно иной. На фоне четко дифференцированных с грамматической точки зрения форм письменной и форм устной речи, сознательное и умышленное их сближение становится одним из признаков

реалистического стиля художественного изложения, в системе которого как бы синтезируются разные языковые стили (см. гл. 4).

Итак, хотя Стендаль и призывал следовать стилю «Гражданского кодекса», его собственный стиль был стилем глубоко художественных, блестящих произведений. Причем блеск этот не «внешний», а внутренний. Но внутренним он является в системе стэндалевского понимания стиля, подобно тому как разнообразные и «громкие» тропы приобретают значение внутренних компонентов в системе стиля, например, В. Гюго. У Стендаля же другое понимание языка и стиля. Как правило, у него нет ни ярких метафор, ни других аналогичных средств, обычно относимых к образным средствам языка¹. И тем не менее его стиль образен и вместе с тем динамичен. Следовательно, есть разные типы образности в художественном произведении. Категория образности так же исторична, как исторична и категория индивидуального в языке и стиле писателя.

Индивидуальное «начало» в языке и стиле крупнейших писателей несколько не препятствует им активно участвовать в развитии литературного языка, как участвовали в этом процессе Данте и Шекспир, Сервантес и Пушкин.

Между тем недавно влияние крупнейших художников слова на развитие литературного языка пытался взять под сомнение немецкий филолог Хацфельд. На том основании, что у каждого выдающегося писателя свой стиль, своя манера изображать окружающее, Хацфельд утверждал, что историю стилей художественной литературы построить вообще невозможно². Это совсем не так. Как ни велико значение индивидуальной окраски стиля, индивидуальное нельзя противопоставлять социальному, отдельное — общему. Их надо рассматривать

¹ И. Эренбург говорит даже «о голизме стиля Стендаля». Французский романист «в стремлении быть точным... приближается к исканиям нашего времени.» («Французские тетради». М., 1959, стр. 152). Совсем иная стилистическая манера В. Гюго отмечалась К. Паустовским в его «Золотой розе» (гл. «Виктор Гюго»): ликующая медь труб и грохот литавр слышатся в инструментовке стихов и прозы великого французского мастера.

² H. Hatzfeld. Ist eine Geschichte der französischen Prosa-stils möglich? Festschrift für Gamillscheg. Tübingen, 1957, стр. 215—228.

во взаимодействии и единстве. Стендаль индивидуален в своем стиле, но, как подлинно большой писатель, он одновременно зависит от состояния общенародного и литературного языка своей эпохи. Подобная зависимость обнаруживается даже тогда, когда писатель критикует язык и стиль своих предшественников, без которых сам Стендаль был бы невозможен. То же следует сказать о многих других, подлинно великих писателях.

Итак, правильное понимание категории индивидуального в языке и стиле писателей дает возможность лингвистической стилистике дифференцировать разные стили языка в разные исторические периоды. Литературоведы относят категорию индивидуального в языке и стиле художественного произведения прежде всего к сфере «мастерства писателя». Эта же проблема интересует лингвистов с другой стороны: она помогает уяснить типы взаимодействия между общим и отдельным в столь широкой и важной по социальному резонансу области функционирования языка, какой является художественная литература. Категория индивидуального в языке и стиле художественного произведения обусловлена не только «характером дарования» писателя, как часто утверждают, но и общим состоянием литературного языка определенной исторической эпохи, его отношением к языку общенародному, степенью развитости его отдельных стилей и степенью устойчивости его норм. Что же касается различий между современниками в осмыслении категории индивидуального, то подобные расхождения во многом зависят от «языковой поэтики писателей», все еще почти совсем не исследованной. Изучение последней может объединить филологов-лингвистов и филологов-литературоведов.

ГЛАВА VI

ДИАЛОГ В РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ И В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1

Соотношение элементов разговорного стиля и элементов письменного стиля в самой системе художественной речи складывается своеобразно. Соотношение это обусловлено не только исторически. Оно зависит от литературных жанров, от литературных направлений и от индивидуальной манеры писателя.

Обычное представление, согласно которому, чем ближе художественное произведение к современности, тем больше в нем элементов разговорной речи, может быть принято лишь как самая общая тенденция. Как мы уже знаем (главы I и 4), имеется немало сочинений прошлых столетий, почти сплошь написанных разговорным стилем, точно так же, как многие произведения наших дней выдержаны в «высоком» письменном стиле. Диапазон колебаний «разговорный стиль — письменный стиль» в системе художественного стиля очень широк и все же само проникновение элементов других стилей в систему художественного стиля остается его характерной и важной особенностью.

Соотношение «разговорный стиль — письменный стиль» тесно связано с другим соотношением, тоже типичным для стиля художественной литературы. Имеем в виду взаимодействие монологических и диалогических форм повествования в разных жанрах прозы и поэзии.

Проблема монолога и диалога может рассматриваться не только применительно к стилю художественной литературы, но и по отношению к языку вообще. В свое время Л. В. Щерба считал, что «...подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге», тогда как монолог

«...является в значительной степени искусственной языковой формой»¹. Монологи произносятся главным образом на сцене, да и то преимущественно в классицистических трагедиях. Сходные мысли развивал несколько позднее и Л. П. Якубинский². Недавно им возражал В. В. Виноградов: в рамках самого диалога нередко развивается монолог или его элементы, а в монологе часто слышатся интонации внутреннего диалога³. Подобное переплетение диалога и монолога осложняет принцип их прямолинейного противопоставления друг другу. И все же представление о диалоге как о самой естественной форме речи очень распространено среди многих современных лингвистов. Английский языковед Фриз недавно сделал попытку дать описание структуры своего родного языка, основываясь на магнитофонных записях диалогической речи, причем сами участники диалогов и не подозревали, что их речь где-то фиксируется и станет предметом специального изучения⁴.

Из всей суммы вопросов, относящихся к диалогу, остановимся на его роли в художественном стиле разных времен⁵.

В литературах романских народов диалог занимает господствующее положение уже в древнейших светских текстах. Так, по подсчетам Хильки, в средневековых французских художественных произведениях преобладание диалога над монологом бесспорно. В четырех тысячах строк «Песни о Роланде» монолог в чистом виде встречается лишь один раз (за исключением обращения героев к богу), в «Рауле де Камбрэ» (XII век) — 11 раз, в длинных стихотворных романах Кретьена де Труа — «Клижесе» и «Ивене» — соответственно по шести и пяти

¹ Л. В. Щерба. Восточно-лужицкое наречие. Пг., 1915, стр. 3.

² Л. П. Якубинский. О диалогической речи. В сб.: «Русская речь». Пг., 1923, стр. 184.

³ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 18.

⁴ Ch. Fries. The structure of english. Ld., 1957, стр. 5.

⁵ С литературоведческой точки зрения диалог рассматривался неоднократно. См., например, двухтомную монографию: R. Hirzel. Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch. Bd. 1-2. Leipzig, 1896 и наблюдения А. А. Белецкого в его «Избранных трудах по теории литературы». М., 1964, стр. 169—192.

раз¹. Позднее такая же картина вырисовывается в Италии. Настойчиво защищал форму диалога Макиавелли. Он был убежден, что только диалогическая форма дает возможность автору избежать утомительных и однообразных пояснений: «он сказал», «она сказала». Диалог сам по себе делает ненужным подобные комментарии². Все это повышало интерес Макиавелли к драматургическим произведениям разного рода.

При оценке роли диалога в художественных произведениях нельзя не считаться с тем, что на протяжении многих столетий диалог был характерен не только для художественных, но и для научных сочинений. Как будет показано дальше (гл. 7), научные трактаты античности, средневековья, Возрождения, а отчасти нового и новейшего времени нередко строились в форме диалога-спора между сторонниками разных концепций. Широко известны диалоги Платона и Цицерона, Бруно и Галилея, Монтескье и Дидро. Публиковались научные диалоги и в XIX столетии (например, «Философские диалоги» Э. Ренана). В форму различных диалогов облекались не только философские рассуждения, но и сочинения в области математики и физики, биологии и медицины, истории и филологии. Даже в наши дни, в 1960 году, один из бразильских лингвистов опубликовал диалог-трактат о норме португальского языка в Бразилии, в котором ведется горячий спор между собеседниками о судьбах литературного языкового узуса в стране³.

Однако, уже в XIX столетии наметилась дифференциация. Диалог в научном сочинении, столь характерный особенно для эпохи Возрождения, теперь все реже и реже проникает в научные исследования. Еще возможный, но уже нечастый в минувшем веке, диалог в нашу эпоху становится еще более редким гостем в чисто научных сочинениях. Если в эпоху Возрождения диалог почти одинаково широко бытовал и в научных и в художественных произведениях, то, начиная с XIX века,

¹ A. Hilka. Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes. Halle, 1903, стр. 174.

² M. Vitale. La questione della lingua. Palumbro, 1962, стр. 291.

³ A. Houaiss. Sugestões para uma política de língua. Rio de Janeiro, 1960.

картина меняется: диалог почти целиком переключается в сферу художественной литературы, предоставляя авторскому монологу монополию в области научного изложения. По мере приближения к современности исключения в образовавшемся разделении становятся все реже. Диалог, если и встречается в наши дни в научном стиле, то преимущественно в его научно-популярной разновидности.

Итак, в XIX—XX веках диалог продолжает развиваться в сфере разговорной речи и в сфере самых различных художественных произведений.

Надо учитывать многообразные и сложные разновидности современного диалога. Нередко он способен формироваться в рамках своего антипода — монолога. Н. Ю. Шведова уже обратила внимание на такие построения. Вот фрагмент из опубликованного обращения рабочего в газету «Правда»: «Почему я об этом пишу? Разве дело в деньгах? Нет, дело в принципе»¹. Своеобразный диалог здесь развивается в речи, которая казалось должна была бы предстать монологической.

Фриз, в только что цитированной книге, устанавливает три разновидности диалога, определяемые самим содержанием речи: а) высказывание и последующий ответ, б) высказывание и последующее действие (в виде просьбы, предложения, требования и пр.), в) высказывание и последующие краткие реплики, свидетельствующие о той или иной реакции собеседника (*неужели? не может быть! еще бы!* и пр.)². В действительности подобного рода разновидностей диалога может быть значительно больше. Достаточно сказать, что они зависят не только от содержания беседы, но и от числа лиц, участвующих в диалоге, от степени активности подобного участия со стороны каждого собеседника, от интенсивности протекания разговора и от многого другого.

Многообразные функции выполняет диалог и в стиле художественной литературы. Здесь диалог может опираться не только на разговорную речь, но и на своеобразное прочтение текста. В этом отношении поучительно

¹ Н. Ю. Шведова. О некоторых активных процессах в современном русском синтаксисе. «Вопросы языкознания». 1964, № 2, стр. 13.

² Ch. Fries. The structure of english. Ld., 1957, стр. 57.

сравнение драматургических диалогов Шекспира с аналогичными диалогами Расина.

Диалоги Шекспира были рассчитаны прежде всего на разговорную речь, на звучание со сцены. «Шекспир писал не для печати, а для сцены...» — замечает крупный знаток Шекспира М. М. Морозов. «Актер мог объяснить содержание слова. Если Бербедж, первый исполнитель роли Гамлета, произносил... *questionable* (имеется в виду замечание Гамлета при появлении призрака его отца: «зlostны или благостны твои намерения, — ты являешься в столь сомнительном образе, что я заговорю с тобой» — Р. Б.) резонерски спокойно, то прав Теобальд (*questionable* «могущий ответить на вопросы»). Если он был полон радостного умиления, — прав Шмидт (*questionable* «благосклонный»). Если он говорил это слово нерешительно..., — прав Дауден (*questionable* «предлагающий задать вопрос»). Если, наконец, он произносил это слово как бы про себя, прижав руки к груди, — прав Чемберс. (*questionable* «возбуждающий упрямые вопросы в уме самого Гамлета, — вопросы, требующие ответа»)»¹.

Иначе строится диалог у Расина. Конечно, и французский драматург не забывал о звучании своих трагедий со сцены. Но Расин стремился к тому, чтобы каждая реплика персонажа имела бы одновременно и самостоятельное значение. Она может быть прочитана не только вслух и не только со сцены, но и «про себя». И это понятно, если помнить общий принцип французского классицизма XVII века, защищавшийся и Декартом, и Буало: искусство, как и наука, должны основываться на точности, хладнокровии и здравом смысле². Нельзя надеяться на актера, который в состоянии прочитать стих и так, и этак. Надо добиваться предельной точности и не допускать вмешательства эмоциональных факторов. Отсюда иной характер расиновского диалога

¹ М. М. Морозов. Язык и стиль Шекспира. В кн.: М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954, стр. 98—99. См. также А. Аникст. Театр эпохи Шекспира. М., 1965, стр. 189—194.

² E. Krantz. Essai sur l'esthétique de Descartes. 2^e éd. P., 1898, стр. 102. Ср. статью Л. Шницера о стиле Расина: Leo Spitzer. Romanische Stil- und Literaturstudien. Bd. 1. Marburg, 1931, стр. 181—190.

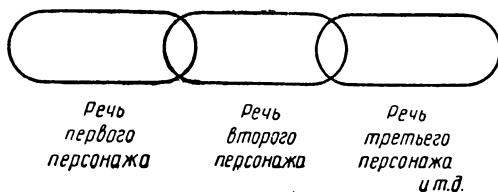
по сравнению с диалогом Шекспира. Так общие принципы поэтики воздействуют и на характер диалога — более ситуативного и подвижного у Шекспира и менее подвижного, логически как бы соразмеренного у Расина. Вот, например, как звучит начало трагедии Расина «Федра» в переводе Валерия Брюсова. Пьеса открывается диалогом Ипполита с Тераменом, но фактически диалог как бы распадается на сумму отдельных самостоятельных монологов. Ипполит:

Все решено. Я еду, Терамен.
Любимые Трезены покидаю.
Предчувствую жестоким я томим.
Мне тяжело бездействие мое.
Уже полгода я с отцом в разлуке,
Не знаю, что с ним случилось в это время,
Не знаю даже, где его найти.

Поучительно и другое сравнение — диалога Расина с диалогом Оноре де Бальзака и драматургов XIX столетия. Диалог у Расина обычно строится так, что речь персонажа, продолжающего речь своего собеседника или возражающего ему, непосредственно не вторгается в словесный строй высказывания первого персонажа. Оканчивается одна реплика — начинается другая, затем третья и т. д. Графически представим это так:



Диалог в драмах Бальзака может оформляться уже иначе: строй речи одного персонажа часто как бы вторгается в строй речи другого или других персонажей. Графически это вырисовывается так:



В пьесе Бальзака «Les ressources de Quinola» одно из действующих лиц замечает: «Этот человек имеет вид короля» (Cet homme a l'air d'un roi). Его собеседник продолжает: «Короля, которому предстоит совершить завоевания» (D'un roi qui fera des conquêtes). Вторая реплика «подхватывает» первую. Здесь не только дальнейшее развитие мысли, высказанной в первом предложении, но и ее частичное повторение¹. В приведенном примере подхват наблюдается во второй реплике, хотя количество подобных подхватов может быть и большим, если в диалоге принимает участие несколько персонажей².

«Диалог — писал Бальзак — это последняя из литературных форм, наименее уважаемая... но посмотрите, до какой степени высоты довел ее Вальтер Скотт!... Две фразы свинопаса и шута в «Айвенго» объясняют все: страну, место действия и даже характеры...»³

Диалоги с самыми различными подхватами стали широко развиваться в европейской и русской драматургии конца прошлого и в начале нынешнего столетий. Большими мастерами в построении диалогов подобного рода были у нас Чехов и Горький. Все это не могло не расширить и не углубить чисто выразительных возможностей диалога. Вот лишь один пример из «Вишневого сада» Чехова (действие IV):

Варя (*долго осматривает вещи*). Странно, никак не найду...

Лопахин. Что вы ищете?

Варя. Сама уложила и не помню.

Пауза.

¹ См. примеры в статье: В. Ф. Седов. Некоторые особенности диалогической речи (на материале драматургии Бальзака). «Уч. зап. ЛГУ, серия филологических наук». Вып. 56. Л. 1961, стр. 129—139.

² Надо иметь в виду и количество действующих лиц. Вот несколько сравнительных цифр: у Мольера приходится на пьесу в среднем по 11 действующих лиц, у Корнеля 10, у Расина только 8, а у Шекспира около 23 (в хрониках до 35), у Марло и Джонсона по 24. «Французы, следуя традиции, восходящей к совету Горация, избегали выводить на сцену больше трех беседующих, англичане никаких ограничений такого рода не знали; развязка часто собирала у них чуть не всех действующих лиц пьесы» (В. К. Мюллер. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925, стр. 49).

³ О. Бальзак. Письма о литературе, театре и искусстве. Собрание сочинений в 15-ти т. Т. 15. М., 1955, стр. 300.

Лопехин. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

Варя. Я? К Рагулиным...

На первый вопрос Лопехина («Что вы ищете?») Варя не отвечает. Ее замечание «Сама уложила и не помню» продолжает ее же размышление вслух «Странно, никак не найду...» В свою очередь Лопехин, задающий второй вопрос Варе («Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?»), забывает о своем первом вопросе, на который он так и не получает ответа. Но на второй вопрос Лопехина Варя отвечает, хотя и не сразу. Сначала она хочет убедиться, у нее ли спрашивают («Я?»), куда ей собственно деться. А деться Варе некуда: «Я? К Рагулиным...» И дальше: «Договорилась с ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.» Этот диалог уже не укладывается в только что приведенные схемы. Сложность его построения, многозначность и многоплановость входящих в него слов («Вы куда же теперь?» — не только в локальном смысле, но и в гораздо более глубоком — «Где же и как же Вам теперь жить?») своеобразно отражают сложность изображенной автором исторической действительности. Не только в эпоху классицизма, но и в первой половине прошлого века, такой диалог был еще невозможен ни в одной литературе мира.

Так исторически расширяются и углубляются функции диалога в стиле художественной литературы¹.

2

Может возникнуть вопрос: какое отношение все это имеет к стилям языка? Быть может мы оказываемся лишь в сфере мастерства писателя? Действительно, мастерство писателя играет здесь не последнюю скрипку.

Но сама проблема диалога имеет и чисто лингвистический аспект.

Форма диалога — одна из форм, в которой обычно протекает разговорная речь. Между тем разговорная речь — категория лингвистическая, поэтому и диалог, органически присущий разговорной речи, является

¹ О специальных функциях диалога в драме (этого вопроса мы здесь не касались) см.: В. Волькенштейн. Драматургия. М., 1960, стр. 68—79.

объектом лингвистического изучения. Это с одной стороны. С другой — художественный стиль широко вовлекает в свою сферу разговорную речь, а вместе с нею и диалог. Здесь и разговорная речь и диалог подвергаются своеобразной переработке, становятся компонентами особого целого — художественного стиля. Именно поэтому и разговорная речь и диалог могут изучаться и с лингвистической и с литературоведческой точки зрения.

Расиновский диалог был непохож на диалог в живой разговорной речи, уже хотя бы потому, что в ту эпоху сам диалог строился как сумма маленьких монологов, присоединенных друг к другу (см. ранее приведенные схемы). В XIX веке, в особенности в реалистической литературе, диалог заметно приближается к разговорной речи. Но сублимация диалога в художественном стиле больших писателей никогда не сводилась на нет. Тем самым формы диалога в художественной литературе всегда «чуть-чуть» непохожи на формы диалога в разговорной речи. Вместе с тем разговорная речь продолжает все шире «вторгаться» в речь художественную, усиливая и формы взаимодействия между диалогами в разных стилях языка. Чтобы понять возможности и потенции диалога, существенно исследовать его жизнь и поведение во всех стилях языка, в том числе и в стиле художественном.

Формы диалога в литературе нашего времени мало изучены. Строение и «наполнение» диалога стало в еще большей степени зависеть от множества других факторов, в свою очередь тесно связанных с развитием разговорной речи. К ним относится и несобственно-прямая речь, известная и в более ранние времена, но получившая широкое распространение лишь в стиле художественной литературы XIX—XX веков. Здесь мы не будем анализировать несобственно-прямую речь, так как огромная и весьма противоречивая научная литература, ей посвященная, требует либо подробного пересмотра всей проблемы, либо простой отсылки к специальным исследованиям¹.

¹ См. библиографию основных работ о несобственно-прямой речи в моем «Введении в науку о языке». Изд. 2. М., 1965, стр. 348 (здесь же разграничение разных типов несобственно-прямой речи).

В теоретическом плане остановимся лишь на вопросе о том, как следует понимать сублимацию диалога в художественной литературе.

В период работы над романом «Мадам Бовари» Флобер писал Луизе Колле, жалуясь, какие трудности ему приходится преодолевать при создании диалогов. «Как сделать, чтобы диалог был бы естественным и вместе с тем хорошо написанным?» Литературность — продолжает развивать эту мысль Флобер — не должна мешать естественности, но естественность не должна «спускать» писателя до уровня Поля де Кока¹. Мысль большого художника понятна. Прозаик не имеет права натуралистически воспроизводить лишь то, что он услышал в жизни. Он должен выбирать и отбирать, не нарушая при этом естественного хода отобранных фактов. Диалог стремится быть «как в жизни», но он не может стать только таким «как в жизни» (опасность уровня Поля де Кока). Отсюда — сублимация диалога при сохранении его правдивости.

После этого суждения Флобера прошло много лет. И вот Чехов, не зная писем Флобера, подготавливает собрание своих сочинений для издания 1900 года. Чехов перерабатывает ряд ранних произведений, в том числе и рассказ «Шуточка» (первая редакция 1886 года). По замечанию исследователя, специально изучавшего разные редакции чеховских рассказов, писатель последовательно изгонял из них разговорно-фамильярные элементы языка, которые содержались в ранних редакциях. В «Шуточке»: «Вот, вот *сковырнемся!*» (редакция 1886 года); стало: «Вот-вот еще мгновение и, кажется, — мы *погибнем!*» (редакция 1900 года). «Давайте еще раз... *проедемся!*»; стало: «Давайте еще раз... *прокатим!*». Реплика Наденьки «Я *того...* вот что» совсем снята в издании 1900 года вместе с фамильярным *того* и т. д.²

В 1889 году в письме к Н. А. Лейкину А. П. Чехов писал о беллетристах Ежове и Грузинском: «Журю их обоих за мещанский тон их разговорного языка...»³.

¹ G. Flaubert. Correspondance. Vol. 2. P., 1926, стр. 132.

² П. Г. Стрелков. Работа Чехова над языком своих произведений. «Вопросы языкознания». 1955, № 1, стр. 43—45.

³ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Т. 14. М., 1949, стр. 432.

Писатель протестовал таким образом не против разговорной речи, большим знатоком которой он был сам, а против мещанского тона, нередко вносимого в эту речь («уровень Поль де Кока» по Флоберу, «мещанский тон» по Чехову). Вслед за Чеховым с мещанским тоном боролся и Горький. Как показал другой исследователь, в пьесе Горького «Враги» речевая характеристика персонажей достигается не с помощью фамильярного просторечья, не с помощью диалектизмов и арготизмов. Всего этого в драме совсем нет. Подобно Чехову Горький «...произвел труднейшую работу по перенесению диалектной характеристики в семантико-стилистический план на строгой основе нормального литературного языка¹». Малограмотные люди не говорят в пьесе Горького *чаво* и *тапереча* и тем не менее читатель и зритель отчетливо ощущают, что эти персонажи выражают свои мысли совсем иначе, чем интеллигенты, получившие образование («семантико-стилистический план» дифференциации речи).

Нельзя не заметить, что в современной драматургии — отечественной и зарубежной — заветы великих писателей часто нарушаются. Наблюдается почти повсеместная тенденция к натуралистическому воспроизведению «жизненного диалога» на сцене, в повести и романе. Лишь большие художники протестуют против подобной тенденции. Сравнительно недавно с подобным протестом выступил ныне уже умерший (в 1965 году) английский писатель В. Сомерсет Моэм в своей поучительной книге «Подводя итоги».

По мнению Сомерсета Моэма, многие современные драматурги, стремясь к натуралистически понятому жизнеподобию, «...обходятся без грамматики, ломают фразы, а словарь персонажей ограничивают лишь самыми простыми и банальными словами. Восполняют

¹ Б. А. Ларин. Заметки о языке пьесы М. Горького «Враги». «Литературный критик». 1936, № 11, стр. 214. См. также: М. Б. Борисова. О типах диалога в пьесе М. Горького «Враги». «Уч. зап. ЛГУ, серия филологических наук». Вып. 24. 1956, стр. 96—124 (автор статьи выделяет: диалог-спор, «сквозные» диалоги, диалоги, зависящие от числа участников и выполняемой ими роли в пьесе); А. К. Соловьева. О некоторых общих вопросах диалога. «Вопросы языкознания». 1965, № 6, стр. 103—110 (здесь разграничиваются: диалог-спор, диалог-ссора, диалог-объяснение, диалог-унисон).

такой диалог пожиманье плечами, помахиванье руками и гримасы»¹. Автор решительно не согласен с таким пониманием сценической речи. Подобная речь под стать лишь «...невежественной молодежи, которая фигурирует в светской хронике». Но «...есть сколько угодно людей — врачей, инженеров, адвокатов и просто культурных мужчин и женщин, которые выражают свои мысли литературным языком и совсем не так, как это делают завсегдатаи баров. Сценический диалог не может и не должен заменяться примитивным жаргоном, гримасами и кривляньем»².

Вот в чем трудность переноса диалога разговорной речи в художественное произведение, и в частности и в особенности — в драматургическое сочинение. Возникает вопрос: на какую разговорную речь равняться и как ее переносить в пьесу. Мы уже знаем (см. гл. 2), что и разговорная речь имеет свои разновидности. Несомненно лишь одно, что для всякого, подлинно большого писателя, проблема не сводится к механическому копированию «диалога жизни». Возникают поиски приемов типизации того, что услышано автором в окружающей его жизни.

Хочется быть правильно понятым: речь идет не о защите «гладкого языка» литературного произведения, а о протесте против механического перенесения «диалога жизни» в «диалог пьесы». У выдающегося мастера каждый персонаж говорит по-своему (и, если нужно, не только с просторечной, но и с диалектной окраской), и все же при этом не наблюдается механического копирования под заманчивым, но натуралистическим девизом — «как в жизни».

Хотя диалог ассоциируется у нас прежде всего с драматургией, он широко бытует и в других литературных жанрах — в рассказе, в романе, в поэме, в басне и даже в лирическом стихотворении.

Но издесь многое зависит от творческой манеры отдельных авторов. Роман испанского писателя Бласко Ибаньеса «Хутор» (1894) почти совсем лишен диалогов. Действие романа как бы разворачивается с помощью авторского описания, а голоса действующих

¹ В. Сомерсет Моэм. Подводя итоги. М., 1957, стр. 120—121.

² Там же.

лиц лишь изредка доносятся до читателя. Новот роман француза Роже Мартенадю Гара «Жан Баруа» (1913) почти целиком основывается на диалогах. Здесь авторская интонация приглушена, но многочисленны и разнообразны диалоги героев повествования. Не случайно поэтому одни романы и повести сравнительно легко транспонируются в пьесы, тогда как другие — почти не поддаются подобной транспонировке. Романы Достоевского с их страстными и напряженными диалогами-диспутами неоднократно инсценировались не только у нас, но и во многих других странах мира.

3

В этом отношении большой интерес представляет история инсценировок новелл и романов, принадлежавших перу итальянских прозаиков конца прошлого и первой половины нынешнего столетия. Особенно показательно творчество Дж. Верги (1840—1922). Уже после того, когда им были опубликованы его основные новеллы и романы, сам писатель стал перелагать многие из них в пьесы. Так возникли его драмы «Сельская честь», «Волчица», «В швейцарской» и другие. Современник Верги Луиджи Капуана (1839—1915) поступает так же: на основе своего же романа «Джачинта» (1879) он через два года создает пьесу. Подобным же образом обращаются со своими романами и рассказами писатели Дж. Роветта (1851—1910) и Гр. Делледда (1875—1936), транспонируя их в драмы. Наконец, крупнейший итальянский драматург Л. Пирранделло (1867—1936), в молодые свои годы писавший главным образом новеллы, затем получает широкую европейскую известность именно как драматург, хотя большинство его пьес выросло на почве его же ранних новелл.

Любопытно, что в итальянской литературе 1875—1950 годов наблюдалась именно такая последовательность: на основе повествовательных произведений создавались драмы. Первый роман А. Моравиа «Равнодушные», опубликованный в 1929 году, был несколько позднее инсценирован автором (совместно с Л. Скварциной) и представлен на театре. Почти во всех случаях переложением занимались сами писатели, создатели

новелл, повестей и романов. Иногда же сценическая трансформация романа или новеллы оказывалась как бы двойной: на основе новеллы Верги «Сельская честь», позднее переделанной автором в драму, композитор П. Масканьи написал оперу под тем же названием (1890), получившую широкое признание не только в самой Италии, но и во всем мире.

Чем объяснить такую сценическую обратимость итальянской повествовательной прозы? Любопытно, что за пределами Италии аналогичные явления наблюдались не так уже часто. Если исключить многочисленные примеры, когда переделкой романов и рассказов в пьесы занимались не сами авторы и нередко в другую историческую эпоху (причем не только для театра, но и для кино, для радио и телевидения), то случаи авторских инсценировок окажутся сравнительно не такими частыми. Известно, например, что во Франции любил превращать свои романы в пьесы Е. Сю (1804—1857), в Румынии инсценировал собственную новеллу «Хаджи Тудос» крупный прозаик Б. Делавранча (1858—1918). В советской литературе Юрий Олеша создавал пьесы на материале ранее опубликованных его же повестей. Так возникла, в частности, пьеса «Заговор чувств» из повести «Зависть» (1927).

Гораздо чаще, однако, в литературах разных народов пьесы с самого начала писались как пьесы, а романы или рассказы — соответственно как романы или рассказы. Итальянские прозаики 1860—1950 годов заняли в этом отношении особую позицию.

Объяснить эту особую позицию не так просто. Крупнейший из итальянских новеллистов и романистов конца прошлого и начала нынешнего столетий Джованни Верга любил подчеркивать, обращаясь к молодым писателям: «Постоянно слушая (речь, звучащую вокруг нас. — Р. Б.), мы выучиваемся писать»¹. Вот эта живая разговорная речь различных классов и социальных группировок представлялась Верги основой художественного стиля. По мысли писателя, подобная речь нигде не слышится так явственно, как в драме. Отсюда и его тяготение к драматургической форме.

¹ Ivo Frangeš: Su un aspetto dello stile di G. Verga. «Studia Romanica». Zagreb, 1956, № 2, стр. 9.

Романист и новеллист по своему «основному» призванию, Верга стремился усилить звучание своих произведений, транспонируя их в пьесы.

Именно здесь на сцене можно было и шире использовать родной диалект персонажей и тем самым приблизить произведение к публике¹. Верга был убежден, что в диалоге слова и словосочетания часто приобретают дополнительные оттенки значений, обычно незаметные и несущественные в повествовательной прозе. Как отмечалось, и в пьесе писатель не просто копирует «диалог жизни», но воспроизводит его типичные особенности. Иногда подобные диалоги проникают и в романы, хотя чаще всего они бытуют в драме. Лишь по мере сближения романа (новеллы, повести) с драмой, диалоги становятся характерными для разных литературных жанров:

- Правда ли, что все сицилийцы ревнивы?
- Не больше и не меньше, чем другие.
- А вы не ревнивы?
- И никогда не был.
- Вы не любили?
- Нет.
- Никогда?
- Никогда.

Он посмотрел на меня и продолжил:

- Вы влюблены в ваше искусство?
- Да.
- Как в женщину?
- Как в женщину².

Приведенный диалог из романа Верги «Ева» так и «просится» в драму. Сам писатель не удерживается и восклицает: «здесь каждое слово имеет другое значение, чем в литературном языке»³. Вот это стремление заставить звучать все реальные и потенциальные значения и оттенки значений слов и приводит Вергу к его теории художественного стиля, в основе которой

¹ В драмах и, особенно, в комедиях диалектизмы чаще встречались, чем в повествовательной прозе и за пределами Италии. См. об этом: Н. Lewicka. *La langue et le style du théâtre comique français des XV^e et XVI^e siècles*. Warszawa, 1960, стр. 6.

² G. Verga. *Una peccatrice. Storia di una capinera*. Eva. Tigre reale. Milano, 1943, стр. 39.

³ Там же, стр. 40.

оказывается учение о диалоге. По мысли этого писателя, диалог — высшая форма проявления и функционирования художественного стиля. Многие итальянские новеллисты и романисты следовали за Вергой в этом отношении. Отсюда — широкое увлечение инсценировками, в которых диалогу открывалась не менее широкая дорога.

В свое время Лео Шпицер тонко заметил, что даже там, где в своих романах и повестях Верга говорит от имени автора, его речь настолько переплетается с речью героев, что авторское повествование становится как бы «диалогическим рассказом» (*racconto dialogato*). Верга применяет не только несобственно-прямую речь. Он допускает полный сплав речи автора и речи персонажей¹. Диалог подчиняет себе монолог. Он становится главной формой выражения художественного стиля не только в драмах и комедиях, но и в романах, рассказах, новеллах.

Эти идеи Верги позднее были развиты Л. Пиранделло в его многочисленных пьесах, в частности, в авторских ремарках к ним, в которых даются указания не только об интерьере, но и о «поведении актеров», их одежде, манере ходить, жестах, речи и т. п. Многозначность и многозначительность слова, столь очевидные уже у Верги, становятся еще более заметными в театре Л. Пиранделло.

Вот, например, как одновременно передаются голоса многих людей, ведущих перекрестный диалог в пьесе Пиранделло «Каждый по своему» (*Ciascuno a suo modo*, 1924), написанной по мотивам его же романа «Вертится» (*Si gira*, 1916): «Голоса: — Морено! Морено! Кто такая Морено? — Дали пощечину первой актрисе! Кто? Кто дал пощечину? — Морено! Морено! — А кто такая Морено? — Первая актриса? — Нет, нет, дали пощечину автору! — Автору? Дали пощечину? — Кто? Кто дал пощечину? — Морено! — Нет, первой актрисе? — Автор дал пощечину первой актрисе? — Нет, нет, наоборот. — Первая актриса дала пощечину автору! — Да ничего подобного! Морено дала пощечину

¹ L. Spitzer. L'originalità della narrazione nei «Malavoglia». «Belfagor». 1956, № 1, стр. 52—54.

первой актрисе!»¹ Персонажи пьесы ведут диалог не только между собой, но и с автором. Они как бы через рампу обращаются к автору, вовлекая его в сценическое действие. Происходит не только «сплав» речи персонажей с речью автора, но и «сплав» самих персонажей с автором. И все это на почве общей заинтересованности в обсуждении тех проблем, которые ставятся в пьесе. Любопытно, что соответствующий фрагмент в романе «Вертится» дан не в виде такого многоголосового диалога, а «обычной» повествовательной прозой.

Так развивается диалог в художественном стиле. Вместе с тем диалог Пиранделло, еще в большей степени, чем диалог у Верги, обнаруживает работу автора над отбором самих типов диалогических конструкций и их разговорных интонаций. В приведенном фрагменте не только выясняется «кто кому дал пощечину». Все это устанавливается через определенные типы диалогических конструкций и диалогических интонаций (ср.: «— Нет, нет, напротив. — Да ничего подобного!» и пр.). Коммуникация здесь сценическая, особо «эффектная». Поэтому она и запоминается и производит впечатление. Идейные устремления автора подаются через особую форму сценической речи, в центре которой оказывается диалог во всех его разновидностях. Пиранделло как бы стирает грани, отделяющие действительность от условности (сцены), а поэтому и вводит автора в интригу пьесы, приглашает зрителей на сцену и вместе с ними размышляет о судьбах своих персонажей. Здесь обнаруживается не только известное новаторство Пиранделло, но и его связь с традициями старой итальянской комедии дель-арте².

Таким образом художественный стиль не механически впитывает в себя разговорную речь вместе с характерной для нее диалогической формой, а по-своему перерабатывает и разговорную речь и ее диалоги.

¹ L. Pirandello. *Maschere nude*. Verona, 1951, стр. 154. На русском языке: Луиджи Пиранделло. *Обнаженные маски*. Перев. Г. Рубцовой. «Academia». М. — Л., 1932, стр. 369—370.

² М. Агсатоне. *Il personaggio pirandelliano*. Napoli, 1938, стр. 37 (о связи с комедией дель-арте). А. К. Дживелегов. *Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte*. Изд. 2. М., 1962, стр. 69—73.

Между тем это обычно не учитывают исследователи, видящие в художественном стиле лишь простой сплав всех стилей языка. Такая точка зрения антифункциональна, а поэтому и ошибочна. Художественный стиль, хотя и вбирает в себя другие стили, но ставит их на службу своим целям.

Разумеется, диалог в художественном произведении не только связан с диалогом в разговорной речи, но и был бы без него невозможен. Он вторичен по отношению к диалогу разговорной речи. Вместе с тем диалог в художественном произведении, особенно в драмах и комедиях, сохраняет свое своеобразие. Оно определяется тем, какими путями тот или иной писатель «сублимирует» разные языковые стили, вводя их в русло стиля художественного. И подобно тому как художественный стиль не сводится к механическому сплаву разных стилей (см. об этом главы 4 и 5), так и диалог в драме, завися от диалога разговорной речи, вместе с тем трансформирует его в новую сферу, в которой действуют не только законы коммуникации, но и законы эстетического воздействия на читателей.

ГЛАВА VII

О НАУЧНОМ СТИЛЕ ИЗЛОЖЕНИЯ

1

Научный стиль или стиль научного изложения (в дальнейшем употребляются как абсолютные синонимы) все еще мало изучен в лингвистике. Ученые больше интересовались научной терминологией и способами ее упорядочения, чем научным стилем в широком смысле, в его разнообразных проявлениях. Конечно, научный стиль и научная терминология — понятия соотносительные. Необходимо, однако, подчеркнуть, что эти понятия не тождественные. Научный стиль — категория гораздо более многоплановая, чем научная терминология. Мировая литература знает немало блестящих и глубоко научных произведений, в которых специальные научные термины занимают весьма скромное место. Научный стиль характеризуется рядом признаков, тогда как термин определяется однозначностью и строгой позицией в системе науки, к которой он принадлежит. Разумеется, термин обуславливается и местом в лексике языка, если является достаточно распространенным наименованием.

Разысканиям в области научного стиля не повезло еще и по другой причине. До сих пор остается не вполне ясным, кто должен в первую очередь заниматься исследованием научного стиля — сами ученые, представители различных специальностей, или лингвисты, подходящие к проблеме с общих позиций учения о языковых стилях. Нужно заметить, что до сих пор большая часть из имеющихся немногочисленных исследований научного стиля в мировой литературе принадлежит перу

естествоиспытателей¹. Еще в тридцатых годах Леонардо Ольшки справедливо отмечал, что история языка науки до сих пор не интересовала филологов². Нужно сказать, что с тех пор картина мало изменилась. Приходится сожалеть, что содружество наук, о котором так много пишут в последние годы, не было или почти не было направлено в эту сторону³.

Научный стиль в литературных языках Европы формировался на протяжении многих столетий. Уже в X веке Ноткер стремился создать немецкий научный стиль, а в XIX веке знаменитый математик Гаусс еще писал многие свои сочинения по-латыни. Между тем сознание всей важности научного стиля (или, как не точно часто говорят — научного языка) постепенно получает широкое распространение у выдающихся представителей науки и философии.

Кондильяк утверждал, что каждая наука — это хорошо обработанный язык, а Герберт видел во всей философии не более как строго продуманную систему наименований⁴. Хотя в подобных односторонних взглядах было много преувеличений, сами по себе такие воззрения характерны для разных эпох, в которых проходили и проходят интенсивные поиски формы научного изложения. 1936 году испанский физик Кабрера утверждал, что наука XX столетия требует пересмотра всей существующей терминологии⁵, а уже в последние годы Гейзенберг жаловался, что язык науки сильно отстает

¹ Таковой, в частности, является и кн.: Th. Savory. The language of science. Ld., 1953. Автор даже называет себя «пионером в изучении языка науки» (стр. 9). Естествоиспытателями и техниками являлись и наши ученые, писавшие о «языке науки»: С. А. Чаплыгин, Д. С. Лотте, А. Н. Крылов, Л. С. Берг и др.

² Л. Ольшки. История научной литературы на новых языках. Т. 1. М., 1933, стр. 4. Немецкий оригинал большой монографии Ольшки вышел в 1922 году, а через два года русский ученый писал: «Приступая к исследованию языка нехудожественной прозы... чувствуешь себя довольно беспомощно. Действительно, мы ведь не имеем никакой научной традиции в этой области» (Л. Якубинский в журнале «Леф», 1924, № 1, стр. 71).

³ К содружеству наук нельзя относить такие исследования, авторы которых, защищая принципы одной науки, отрицают все, что было добыто другой наукой.

⁴ См. об этом: Е. Спекторский. Понятие общества в античном мире. М., 1911, стр. 4.

⁵ Blas Cabrera. Evolución de los conceptos físicos y lenguaje. Madrid, 1936, стр. 6.

от новых открытий в разных сферах самой науки¹. У нас в Советском Союзе над упорядочением научной и технической терминологии много работали академик С. А. Чаплыгин, профессора Г. О. Винокур, Д. С. Лотте, М. В. Сергиевский и другие.

Сетования современных ученых в какой-то степени повторяют мысли выдающихся людей, которые задумывались над сходными вопросами много столетий тому назад. Еще Леонардо да Винчи заметил, что в научном изложении он часто предпочитает графическое изображение и избегает словесного выражения. Это последнее вызывало у него большие затруднения². Любопытно, что и в наши дни мы нередко бываем свидетелями того, как не только в естественных и технических науках, но и в общественных дисциплинах с помощью различного рода схем авторы стремятся избежать выводов и обобщений, сформулированных «гуманитарно». В эпоху Леонардо да Винчи действовали при этом одни причины (неразвитость или недостаточная развитость науки и научного стиля), а в наше время — другие (пересмотр старой терминологии, появление новых областей знания, терминология которых еще не вполне установилась, некоторая иллюзия, основанная на наивном убеждении, что чем больше схем, тем строже наука и т. д.). Результаты, однако, оказались сходными. Отсюда — жалобы ученых самых разнообразных эпох на несовершенство научного стиля изложения.

Подобные жалобы ни в коем случае нельзя приравнивать к взглядам тех современных ученых, которые защищают ложную доктрину «лингвистической философии». Согласно этой доктрине, все современные

¹ В. Гейзенберг. Физика и философия. М., 1963, стр. 147. Более остро проблема «языка науки» поставлена в другой работе Гейзенберга: Werner Heisenberg. Sprache und Wirklichkeit in der modernen Physik. В сб.: «Wort und Wirklichkeit». München, 1960, стр. 32—63.

² Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 1. М., Изд-во «Academia», 1935, стр. 67—82. См. там же послесловие А. Губера «Рукописи Леонардо» (т. 2, стр. 403—422). Несколько позднее, в 1549 году, француз Дю Белле стремился доказать, что на «вульгарном языке» все же возможно выразить отвлеченные понятия (см. об этом гл. 12 его сочинения «Défense et illustration de la langue française». P., éd. Chamard, 1904).

философские споры между сторонниками противоположных концепций — между материалистами и идеалистами — будто бы являются ничем иным, как результатом расхождений в трактовке слов. «Лингво-философы» утверждают, что «все философские проблемы можно устранить с помощью тщательного исследования употребления соответствующих слов»¹. Это, разумеется, неверно. Философские расхождения определяются разными воззрениями на природу и общество, а поэтому имеют идеологический, а не лингвистический характер. Разное понимание слов — это не предпосылка, а следствие, вызванное несходством исходных мировоззренческих позиций.

Современная наука сталкивается с двумя, во многом противоречивыми требованиями, которые не могут не отразиться и на особенностях стиля научного изложения: с одной стороны, расширение науки и приобщение к ней все большего количества людей, в той или иной степени ею занимающихся, а с другой — специализация науки, создающая новые понятия и новые термины, непонятные и даже чуждые «непосвященным». В нашу эпоху процесс взаимодействия и некоторого сближения разных наук предполагает одновременный процесс их дифференциации.

Все это прямо или косвенно воздействует на характер научного стиля.

Известно, что еще в эпоху Возрождения реакционные силы общества выступали против демократизации науки, против перехода науки с латинского на родной язык, доступный народу. В этом усматривали возможность опасного влияния научных представлений о вселенной, о человеке, о государстве и его устройстве на более широкие круги читателей. Аналогичные опасения сохранялись и гораздо позднее. В 1762 году Башомон писал в своих «Секретных мемуарах» о нежелательном политическом настроении, которое возникает при чтении «Общественного договора» Ж. Ж. Руссо, и прибавлял: «К счастью, автор закутался в научную неясность, что делает его непостижимым для среднего читателя»

¹ Э. Геллнер. Слова и вещи. М., 1962, стр. 211.

(commun des lecteurs)»¹. И это сообщалось о стиле Ж. Ж. Руссо, который представляется нам теперь вполне понятным. Подобное свидетельство, однако, интересно как признание относительности понятий «ясности и неясности» в разные исторические эпохи.

Вопрос о соотношении между латинским языком, международным языком науки в эпоху средних веков и Возрождения, и живыми («вульгарными») языками, к которым уже с древнейших времен иногда обращались ученые, представляется, однако, значительно более сложным, чем обычно считают. Нередко утверждают, что переход на родной язык всегда увеличивал круг читающих людей. Между тем это наблюдалось далеко не всегда. Часто к научным сочинениям, написанным на родном языке, в те отдаленные века относились с недоверием. Престиж латыни был настолько велик, что сочинения, изложенные на «вульгарном» языке, сами казались «вульгарными» и их мало читали. Исследователь старой научной литературы Л. Ольшки считал, что сочинения Дж. Бруно (1548—1600), написанные по-итальянски, не сразу получили широкую известность именно потому, что их язык не был латинским².

В Европе еще в XVI и XVII столетиях латинский язык в науке оказывался популярнее, чем родной язык того или иного ученого. Хотя Т. Гоббс (1588—1679) и пишет своего «Левиафана» сначала на английском языке, но затем сам же переводит его на латинский, опуская в этом издании наиболее «опасную» главу об обязанностях граждан по отношению к свергнутой «власти»: латинский вариант «Левиафана» читали сами представители высшей знати³.

Постепенно, однако, положение вещей меняется. Уже Декарт (1596—1650) объясняет французский язык своего знаменитого «Рассуждения о методе» (1637) прямой ссылкой на популярность родного языка во Франции: теперь на нем больше читают, чем на

¹ Цитирую по статье: Л. С. Гордон. Некоторые итоги изучения запрещенной литературы эпохи Просвещения. В сб.: «Французский ежегодник. Статьи и материалы по истории Франции». М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 98.

² Ольшки. Цит. соч. Т. 3, стр. 12.

³ Т. Гоббс. Левиафан. М., 1936, стр. 32.

языке латинском¹. И хотя автор еще просит прощения у читателя за необычный для научного сочинения язык, он все же не колеблется в выборе.

Таким образом научный стиль на европейских языках формировался в процессе борьбы с латынью, как международным литературным и, в частности, «научным языком».

2

Подойдем теперь к проблеме научного стиля не исторически, а типологически. С чем соотносится современное понятие научного стиля? Научный стиль может быть противопоставлен и письменному стилю (более широкое понятие) и разговорному стилю (научное изложение обычно требует письменной фиксации и в этом смысле образует оппозицию по отношению к стилю разговорному). Научный стиль часто «дробят», выделяя научно-технический, научно-публицистический, научно-популярный и тому подобные стили. Но подобные подразделения не обнаруживают главного в самой категории научного стиля — того, что делает его общим языковым стилем и в случае, когда к нему прибегают представители самых различных наук, и в случае, когда пишут со строго научной или научно-популярной целью. Известное несходство здесь, разумеется, обнаруживается, но, как сейчас увидим, оно не может и не должно «разорвать» единство научного стиля, как определенной общей категории стилистики.

Конечно, известные отличия, например, научно-технического изложения от научно-математического или строго научного от научно-популярного изложения безусловно существуют, но подобные расхождения чаще всего имеют чисто количественный характер. Они не в состоянии разрушить общее понятие научного стиля. Подобные расхождения должны быть отнесены не к языковым, а к речевым стилям (стили, зависящие от ситуаций или от самого «материала» изложения) с их более зыбкими градациями².

Все признаки научного стиля могут повторяться в его научно-популярном варианте, а научно-популяр-

¹ R. Descartes. Discours sur la methode. P., 1900, стр. 100.

² См. об этом в гл. «Языковые стили».

ный вариант научного стиля чаще всего стремится лишь в меньшей степени прибегать к очень специальным и «трудным» терминам по сравнению с собственно научным стилем. Расхождения подобного рода (при всей их важности) не перерастают в качественные характеристики, а поэтому и не разрушают единства самого понятия научного стиля.

Любопытно, что попытка противопоставить научный стиль одновременно технологическому и эстетическому изложениям, предпринятая в конце тридцатых годов Чарльзом Моррисом, успеха не имела¹. Моррис сравнительно легко разграничил научное и эстетическое изложения (как это делалось и до него), но показать отличие так называемого технологического изложения от собственно научного ему так и не удалось. Считать, что в технологическом изложении будто бы присутствует модальный оттенок («я обязан сделать», «он не должен так поступать» и пр.), которого, по Моррису, нет в научном изложении, трудно, так как и в подлинно научном изложении широко пользуются разнообразными модальными нюансами.

Нападки на понятие научного стиля совершаются и с других позиций. «Позвольте, — нередко можно услышать из уст противников общих категорий в лингвистической стилистике, — какие точки соприкосновения можно найти между научным стилем, например, Менделеева и Ключевского, Потебни и Лобачевского? Ведь манера научного изложения у этих ученых очень различна и очень несхожа. Какая бедность терминологии, если столь непохожие друг на друга явления называются одинаково — научным стилем изложения!»²

При всей своей внешней нестразимости подобные возражения бьют мимо цели. Разумеется, индивидуальная манера изложения у больших ученых весьма часто различается. Но это — индивидуальная манера и она

¹ Ч. Моррис. Наука, искусство и технология. В сб.: «Современная книга по эстетике. Антология». М., 1957, стр. 338—347.

² Необходимо различать два понятия: стиль — термин прежде всего лингвистики (например, разговорный стиль) и стиль — термин прежде всего литературоведения (стиль Достоевского, стиль Паустовского и т. д.). О лингвистических аспектах индивидуального стиля см. гл. 5, стр. 169—188.

интересна для понимания личности и творчества данного автора в отличие от личности и творчества другого или других авторов. Индивидуальная манера все же остается индивидуальной, а поэтому она и не может поколебать такой общей категории, какой является стиль научного изложения.

Сказанное не означает, что стиль научного изложения исторически развивался независимо от индивидуальной манеры великих ученых. Напротив. Он был бы невозможен, если многие ученые, и прежде всего наиболее выдающиеся, его бы не создали. Но, возникнув на определенном этапе развития культуры народа и его литературного языка, научный стиль приобретает известные черты общности и устойчивости, дальнейшее движение которых начинает определяться «массовой научной продукцией». Теперь научный стиль не «поворачивается» каждый раз то в сторону Менделеева, то в сторону Ключевского. Манера изложения таких выдающихся ученых, разумеется, оказывает известное влияние на научный стиль. Но подобный стиль, приобретая определенные признаки, уже не может отождествляться с индивидуальной манерой отдельных выдающихся мастеров.

У Ключевского, например, имеется больше «художественных элементов» в научном изложении, чем у Менделеева. И все же Ключевский пишет научным стилем, как и Менделеев. В «Войне и мире» Льва Толстого содержатся главы и фрагменты, изложенные как будто бы чисто научным стилем, и все же в целом этот роман относится к стилю художественной литературы, а не к стилю научного изложения. Вот почему выявление общих черт научного стиля, как и любого другого языкового стиля, приобретает столь большое значение.

В лингвистической стилистике отказ от общих категорий так же опасен, как и в других областях науки о языке. Стоит нам начать «дробить» понятие научного стиля, так придется согласиться, что между стилем Менделеева и стилем Ключевского вообще ничего нет общего. При таком заключении мы повторим ошибку некоторых филологов прошлого, которые утверждали, что не только в области стилистики, но и в сфере языка все определяется отдельными индивидуумами.

«Конечно, — писал, например, Бодуэн де Куртенэ, — так называемый русский язык представляет из себя чистейшую фикцию... Существуют одни только индивидуальные языки...»¹ Эту точку зрения разделял и Шахматов и многие другие известные лингвисты конца прошлого и начала текущего столетий. К счастью, однако, в своих конкретных разысканиях эти филологи не считались с подобным ошибочным заключением и оставили нам отличные образцы исследований не языков отдельных людей, а языков целых народов.

Сейчас хорошо известно, что язык существует не только в сознании отдельных людей. Он дан объективно. Именно объективность существования языка дает ему возможность исторически вырабатывать такие общие категории, бытование которых не зависит от воли отдельных людей. Это относится ко всем сферам и уровням языка, в том числе и к его стилистическим категориям.

Еще в двадцатых годах писатель В. Каверин зло высмеял таких «филологов»; которые занимались «исследованием» различий между языковым стилем «научных сотрудников первого разряда» и языковым стилем «научных сотрудников второго разряда»². При этом под все подводилась «база» социальных и профессиональных разграничений. Разумеется, подобные «разыскания» нельзя сравнивать с разысканиями, посвященными стилю Менделеева или стилю Ключевского. Но различия в сфере авторской манеры каждого из таких замечательных ученых относятся уже не столько к проблеме научного стиля, как общей категории стилистики, сколько к проблеме личности и творчества отдельных выдающихся мастеров. То, что нам кажется смешным у «научных сотрудников первого или второго разряда» перерастает в целую серьезную проблему при характеристике замечательных представителей большой науки. Но здесь мы уже вступаем в область индивидуального творчества крупных ученых со всеми его особенностями, в том числе и особенностями стилистической манеры изложения. Лингвистическая же стилистика стремится

¹ И. А. Бодуэн де Куртенэ. Введение в языкознание. Изд. 5, литографированное. 1917, стр. 41.

² В. Каверин. Скандалист, или вечера на Васильевском острове. Л., 1929, стр. 251—255.

в первую очередь выделить общие стилистические категории, которые и составляют предмет ее исследований.

Каковы же типологические особенности научного стиля изложения? Прежде чем перейти к этому вопросу, сделаем еще одно замечание, относящееся к исторической природе самого научного стиля изложения.

По сравнению с художественным стилем¹ стиль научного изложения возникает в Европе гораздо позднее. В большинстве крупных европейских государств художественная литература на общенародных языках формируется уже в X—XIII столетиях, тогда как научная литература — значительно позднее. Как уже отмечалось, конкуренция латыни, как «языка науки», сыграла здесь большую роль. Да и состояние самой науки, с ее слабо дифференцированными отдельными областями, с еще невысоким общим уровнем, с мало развитой специальной терминологией долго не способствовало становлению научного стиля. Перелом намечается только в эпоху Возрождения. Но и он наступает не сразу.

В этом отношении исторический разрыв между разными странами был очень велик. В то время, как, например, в Италии жизненные соки наполняют научный стиль уже под пером Данте, а во Франции — еще раньше, в сочинениях хроникеров XI—XII веков, аналогичный процесс в Румынии затягивается на целые столетия. Здесь начало научного повествования обычно относят к XVIII столетию и связывают с именем Д. Кантемира (1673—1723)². Что касается специальной научной терминологии, то она формируется еще позднее, в середине XIX столетия³. Так отражается в истории научного стиля несходство исторических путей развития культуры разных народов.

Первые научные журналы стали появляться в Европе лишь во второй половине XVII века. Такими были, в частности, парижский «*Journal des savants*», основанный в 1665 году, и лондонские «*Philosophical transac-*

¹ Напомним: «художественный стиль» и «стиль художественной литературы» употребляются как абсолютные синонимы.

² A. Rosetti, B. Cazacu. *Istoria limbii romine literare*. Vol. I. București, 1961, стр. 300.

³ См. статью Г. Ивэнеску в сб.: «*Contribuții la istoria limbii romine literare în secolul al XIX-lea*». București, I, 1956, стр. 172.

tions», первый том которых вышел в свет в том же году¹. Журналы эти публиковали статьи по всем областям человеческого знания того времени. В 1965 году отмечалось 300-летие европейской научной периодики, тогда как художественная литература на разных языках исчисляется уже многими столетиями. Поэтому, вполне естественно, что научные сочинения более раннего времени строились как бы на основе опыта художественной литературы. Отсюда всевозможные ученые «Диалоги», «Беседы», «Споры», в которых в своеобразной «беллетризованной форме» излагались теоретические взгляды на природу, вселенную, общество, науку и искусство².

В России историческая обстановка была иной. Еще Пушкин в 1825 году жаловался, что в то время как «...русская поэзия достигла уже высокой степени образованности..., ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует»³. Под «метафизическим языком» поэт разумел язык философии и науки⁴. Это действительно было так. Поэтому, несмотря на исключительные заслуги Пушкина в развитии русского литературного языка, его собственный научный стиль изложения еще не был таким богатым и многообразным, каким впоследствии стал стиль научного изложения Добролюбова и Писарева, а затем Плеханова и Ленина. В этом случае вопрос не сводится только к личному дарованию писателя или ученого. Многое зависит и от общего состояния языка. Отсюда и одно из главных различий между научным стилем, например, Пушкина (в его исторических произведениях) и научным стилем крупнейших русских критиков второй половины прошлого столетия. Недаром Льву Толстому, страст-

¹ Л. Ольшки. Цит. соч. Т. 2, стр. 198.

² См., например, многочисленные «Диалоги» Джордано Бруно, Галилея, Анри Этьена, Макиавелли, Вальдеса и многих других. Любопытны также названия типа «Математические игры» Л. Альберти (около 1450 года).

³ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти т. Т. 7. М. — Л., 1949, стр. 31.

⁴ *Метафизический* (métaphysique) в смысле философский и метафизик в смысле философ были характерны и для французского языка XVIII и начала XIX веков. Ж. Ж. Руссо, например, желая похвалить Дидро, называл его «великим метафизиком» («Les confessions», ч. 2, кн. 7).

ному поклоннику поэзии Пушкина, не только публицистические сочинения поэта, но и его художественная проза (повести) казались «какими-то голыми»¹. Недостаточная развитость «метафизического языка» не могла не отразиться и на состоянии жанра художественной прозы.

Конечно, и пушкинский научный стиль подготавливался постепенно. Такие причинные предлоги, как *вследствие, по причине, в силу, ввиду, благодаря* и многие другие формируются главным образом во второй половине XVIII века². Без них — и это известно — обычно не обходится «язык науки». Но подготавливали научный стиль Пушкина не только новые предлоги, союзы и другие важные технические средства изложения, но и стилистические ресурсы таких писателей и ученых, как Ломоносов, Радищев, Державин, Карамзин.

Итак, стиль научного изложения — категория строго историческая. В разных странах он создавался в разное время. Предпосылки для его оформления и дальнейшего развития определялись: 1) общим состоянием науки и научных знаний в данной стране, 2) степенью развития литературно-обработанного языка, 3) большими мастерами — писателями и учеными, — которые обращались к родному языку в своих научных, исторических и критических сочинениях.

3

Обратимся теперь специально к некоторым общим особенностям научного стиля.

Английский историк естествознания Сэвори в своей книге о «языке науки» видит его особенности в лексике. По убеждению Сэвори, «научная лексика» состоит из слов, которые характеризуются: 1) однозначностью,

¹ «Русские писатели о языке». Л., Изд-во «Советский писатель», 1954, стр. 588. Другой подход к пушкинской прозе у В. В. Виноградова (см. его «О стиле Пушкина», «Литературное наследство», кн. 16—18, 1934, стр. 136 и «Стиль „Пиковой дамы“», «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии». Т. 2. М., 1936, стр. 140).

² А. М. Финкель. Производные причинные предлоги в современном русском литературном языке. Харьков, 1962, стр. 224—228.

2) неизменяемостью значений в течение веков¹. Что же касается общих свойств научного стиля, то их признаками исследователь сводит: 1) к широкому применению различных символов, которые частично вытесняют слова, 2) к необщедоступности изложения («недаром народ считает науку темной»), 3) к холодности изложения («эмоции только мешают научной объективности»), 4) к сравнительно легкой переводимости с одного языка на другой (в отличие от поэзии, переводимость которой ставится автором под сомнение)².

Книга Сэвори остается до сих пор одной из немногих работ, специально посвященных «языку науки», поэтому познакомимся ближе с аргументацией ее автора.

Однозначность действительно характерна для термина. И так как термины обычно употребляются в научном стиле, то этот же признак (однозначность) в известной степени начинает характеризовать и лексику научного изложения. Прибавление «в известной степени» весьма существенно (его нет у Сэвори), ибо научное сочинение состоит не только из терминов. Оно широко допускает общенародные слова, огнюдь не лишённые многозначности.

Еще более уязвим другой признак научного стиля, сформулированный Сэвори, — «неизменяемость значений слов в течение веков». Автор сам же опровергает это утверждение, рассматривая семантику таких образований, как *атом* и *атомный*. Можно без колебаний сказать, что значение этих терминов до 1945 года было одним, а после 1945 года (расщепление атома) стало совсем другим. И такие примеры известны в истории любой науки.

Из двух признаков «научной лексики», о которых говорит Сэвори, лишь первый (однозначность) может претендовать, с только что сделанной оговоркой, на известную универсальность. Об этой тенденции лексики научного стиля к однозначности неоднократно писали выдающиеся ученые. Нильс Бор со свойственной ему образностью выражения так пояснял различие между научной и «житейской» лексикой. Представим себе

¹ Th. Savory. The language of science. Ld., 1953, стр. 33, 51.

² Там же, стр. 93, 107, 117.

мальчика, который, войдя в магазин, просит продать ему на пфеннинг *конфетной смеси*. Продавец берет несколько разных конфет, подает их мальчику и поясняет: «А смесь ты сделаешь сам». Возникает вопрос: была ли у продавца *конфетная смесь*?¹.

С житейской точки зрения не столь существенно как назвать то, что было продано мальчику — *конфетной смесью* или несколько иначе — например, *разными конфетами*. Иное дело в научном изложении. Здесь все должно быть точно обозначено. Поэтому «товар», приобретенный мальчиком, в этом стилевом ряду либо не может быть назван *конфетной смесью*, либо под данным словосочетанием (*конфетная смесь*) надо будет заранее разуместь что-то условное, лишь из каких-то особых побуждений именуемое *конфетной смесью*. В таком случае словосочетание типа *конфетная смесь* выступает в особой функции знака.

Итак, тенденция к однозначности, характеризуя термины, тем самым характеризует и некоторые стороны научного стиля. То же следует сказать и о другой тенденции научного стиля — применении различных символов, хотя степень подобного применения колеблется уже независимо от самих языковых особенностей стиля. Здесь многое зависит и от специфики самой науки (ср., например, современное математическое сочинение, почти сплошь состоящее из символов и знаков, и сочинение историческое, которое может вовсе не прибегать к такого рода обозначениям) и от «расположения ума» исследователя, от его литературной манеры. Несомненно, что большее или меньшее количество символов и знаков в научном стиле само по себе еще не определяет степени его «научности», так как этот признак стиля находится в ряду других признаков и лишь вместе с ними обуславливает «чистоту» и полноту проявления самого научного стиля.

Что касается «легкости» перевода с одного языка на другой сочинений, выдержанных в научном стиле, сравнительно с сочинениями, написанными художественным стилем, то она несомненна. Такая черта научных сочинений предопределяется в частности тенденцией к однозначности, рассмотренной раньше.

¹ В. Гейзенберг. Физика и философия. М., 1963, стр. 141.

Более спорны другие признаки научного стиля, отмеченные Сэвори, — «необщедоступность изложения» и его «холодность».

Разумеется, чтобы понимать научные сочинения нужна известная подготовка, но это вовсе не означает, будто «необщедоступность» является характерной особенностью всякого научного изложения вообще. Проблема осложняется еще и тем, как понимать общедоступность. Сочинение математика «доступно» прежде всего математику или физику, но может быть не вполне доступно или вовсе недоступно биологу или геологу, даже если речь идет о крупных представителях биологии или геологии. Противопоставление доступности и недоступности в состоянии разделять таким образом отнюдь не ученых и «профанов», как думает Сэвори, а представителей разных сфер знаний, недостаточно подготовленных в области других наук. Если же «отбросить» все то сугубо специальное, что имеется в каждой науке, то научный стиль станет обнаруживать известные черты общности, применимые к любой науке. И тогда «необщедоступность изложения» предстанет не как абсолютная черта научного стиля, а как его весьма относительная особенность. Не говорим уже о том, что история самых разнообразных наук знает немало примеров преодоления «необщедоступности изложения» у выдающихся представителей тех или иных областей знания.

То же следует сказать и о «холодности изложения». Этот признак научного стиля еще более относителен, чем предшествующий. Конечно, научное сочинение нередко оказывается «сухим». Но хорошо известны произведения великих ученых, эмоциональный «тонус» которых не менее осязаем, чем сила логической мысли. Стоит только вспомнить произведения Энгельса и Ленина, Сеченова и Павлова, Ломоносова и Эйнштейна¹.

¹ Вопрос о степени эмоциональности научного изложения сложен. В разных дисциплинах и разными учеными он решается неодинаково. Недавно один из историков писал: «В отличие от большинства наук история широко прибегает к помощи образно-эмоционального мышления... Историк пользуется двумя методами обобщения — логическим и образным. Оба они пахотятся в тесной связи. Каков характер этой связи? Где та граница образного мышления, переступить которую не имеет права историк, желаю-

Попытаемся сейчас показать, что и «несообщедоступность» и «холодность» изложения часто выступают не как признаки стиля вообще, а как результат недостаточного литературного мастерства многих авторов, как следствие совершенно неправильно понятой специфики научного изложения (чем труднее и непонятнее, тем, дескать, и научнее). Приведем для этой цели два примера из лингвистических сочинений, опубликованных у нас за последние два — три года¹.

«Установление типологических критериев, а также конструирование исходных схем (эталонов), принимаемых за точку отсчёта при сравнении и дающих возможность классификации имени в исследуемых языках, соответствующей степени их вхождения в языковой союз, создает действительные предпосылки для структурно-типологического исследования соответствующих явлений и языков». Для того, чтобы понять это предложение, почти не требуется никаких специальных знаний. Тем не менее понять это предложение очень трудно. Трудность обусловлена, однако, не глубиной мысли, а тем, что обычно справедливо называется гелертерским или псевдонаучным изложением. Если перевести эту фразу с «гелертерского стиля» на точный и простой научный язык, то она будет выглядеть примерно так: «Нужны точные типологические критерии для изучения языков, образующих *языковой союз*». Разумеется, для полного понимания подобного предложения следует знать, что такое *типология* и *языковой союз* (каждая наука оперирует своими понятиями и терминами), но само по себе предложение не вызывает никаких трудностей. Между тем первый вариант этого предложения неясен.

«В отрезке текста *Вальтер Скотт, автор Веверлея* слова *автор Веверлея* гиперхарактеризованы для реципиента, знавшего заранее, что Вальтер Скотт был авто-

щий остаться на почве научности?» (А. В. Гулыга. О предмете исторической науки. «Вопросы истории». 1964, № 4, стр. 28). Напрасно только автор отлучает «большинство наук» от образно-эмоционального мышления.

¹ Не называем фамилий авторов (к сожалению, примеры подобного рода весьма типичны для многих современных лингвистических сочинений).

ром «Веверлея», и не гиперхарактеризованы для реципиента, не знавшего этого факта..., вследствие чего источником гиперхарактеризации является психологический контекст». Конечно, понятие *гиперхарактеристики* — старое и нужное понятие в лингвистике, однако оно не дает права автору так «тяжело» (опять гелертерский стиль!) выражать столь элементарное положение. Если «перевести» это предложение на простой и вместе с тем вполне научный язык, то оно окажется примерно таким: «Для человека, читавшего романы Вальтера Скотта, словосочетание *автор Веверлея* ясно уже само по себе, а для не читавшего — не ясно, поэтому пояснение *Вальтер Скотт* во втором случае необходимо, а в первом — оказывается гиперхарактеристикой». Если знать специальный термин *гиперхарактеристика*, то само предложение станет совершенно понятным. Приведенное же ранее предложение требует особых усилий, даже если *гиперхарактеристика* была пояснена раньше.

Итак, степень трудности научного изложения определяется не только специальными терминами, но и всей авторской манерой выражения мыслей.

В идеале подлинное владение стилем научного изложения должно выражаться в том, чтобы при соответствующей общей подготовке читателя и знании специальной терминологии само изложение не вызывало бы у него никаких дополнительных трудностей. Между тем этот идеал доступен лишь большим ученым, которые нередко бывают и большими мастерами слова¹. К сожалению, в большинстве случаев читателю приходится преодолевать не только «трудности предмета», но и «трудности изложения». Но в них повинен не научный стиль, а плохое владение им. Здесь особенно важно подчеркнуть, что «трудности изложения» никогда не бывают присущи самому научному стилю и лишь по недоразумению часто приписываются ему людьми, не умеющими ясно и просто излагать свои мысли. Поэтому и

¹ Так писал у нас, например, кораблестроитель академик А. Н. Крылов. См. о нем: А. С. Орлов. Академик А. Н. Крылов — знаток и любитель русской речи. «Вестник АН СССР». 1946, № 1, стр. 79—85.

неправ Сэвори, видящий в «необщедоступности» изложения органическую особенность «языка науки»¹.

Через тридцать лет после смерти И. Канта Генрих Гейне отмечал в своей работе «К истории религии и философии в Германии» тяжелый и громоздкий стиль сочинений великого философа. Бездарные подражатели Канта стремились и в стиле сохранить «поступь» своего учителя. В те времена возникло странное убеждение, согласно которому (как формулирует Гейне) «нельзя быть философом и писать хорошо». Ученые, просто и ясно излагающие свои мысли, тем самым не могли называть себя философами. Едва ли стоит напоминать как зло посмеивался над подобным убеждением Гейне².

Позднее Достоевский в своих «Критических статьях» заметил, что некоторые литераторы не говорят теперь *принеси воды*, а предпочитают сказать: «Принеси то существенное начало овлажнения, которое послужит к размягчению более твердых элементов, отложившихся в моем желудке»³. Об этом еще острее писал Герцен в «Былом и думах»: «Трудных наук нет, есть только трудные изложения... Доктринеры до того привыкли к уродливому языку, что другого не употребляют, он кажется понятен, — в старые годы им этот язык был даже дорог, как трудовая копейка, как отличие от языка вульгарного. По мере того как мы из учеников переходим к действительному знанию, стропила и подмости становятся противны, — мы ищем простоты. Кто не заметил, что учащиеся вообще употребляют гораздо больше трудных терминов, чем выучившиеся»⁴.

¹ Ср. в этой связи тонкое наблюдение Габеленца: «Логика предъявляет определенные требования не только к исследователям языка, но и к самому языку» (G. von Gabelenz. Die Sprachwissenschaft. Leipzig, 1898, стр. 48).

² H. Heine. Werke. Bd. 3. Wien, 1900, стр. 125.

³ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. Т. 9, ч. 1. Изд. А. Маркса, 1895, стр. 59.

⁴ А. И. Герцен. Былое и Думы. Ч. 5, гл. 11. М., 1946, стр. 439. В другом своем сочинении «Дилетантизм в науке» Герцен писал: «Нет мысли, которую нельзя было бы высказать просто и ясно...» (А. И. Герцен. Избранные философские произведения. Т. 1. М., 1948, стр. 64). Позднее Л. Толстой в письме к А. В. Жиркевичу в 1890 году заметил: «verbicide (убийство словом, неологизм Толстого — Р. Б.) не меньший грех, чем homicide» (убийство человека — Р. Б.). Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 65, стр. 120.

Здесь глубоко понятно, что источники трудного научного стиля могут быть двоякого происхождения: трудным научный стиль бывает на заре своего возникновения в культуре того или иного народа («стропила и подмости» тогда еще необходимы), трудным он бывает и тогда, когда в другую историческую эпоху им оперируют неопытные ученые («учащиеся», а не «выучившиеся»).

Подобного рода свидетельства известны и в наше время. Английский романист Сомерсет Моэм, сам прекрасный стилист, замечает: все пишущие «...бывают непонятны по двум причинам: одни по небрежности, другие — нарочно. Многие люди пишут непонятно, потому что не дали себе труда научиться писать ясно»¹. Неясность научного стиля может быть вызвана и тем, что пишущий недостаточно продумал двойную обусловленность терминологии, о которой речь будет дальше. В этом случае термины начинают «запутывать», хотя их назначение «распутать», т. е. ясно и просто объяснить. «Терминологическая неясность для науки — писал Гуго Шухардт — это то же, что туман для корабля: она опасна»².

Предрассудок, согласно которому, чем научнее сочинение, тем оно должно быть труднее и непонятнее, сложился очень давно. Быть может именно поэтому этот предрассудок так укоренился. Любопытно, что уже в XVII столетии такой выдающийся ученый и мыслитель, как Паскаль, понимал всю «закоренелость» отмеченного предрассудка. «Когда открываешь книгу, — писал он, — язык и стиль которой отличается простотой и естественностью, то невольно изумляешься: ожидаешь встречи с автором и вдруг перед тобой оказывается просто человек»³. Следовательно, Паскалю было очевидно, что авторы ученых трактатов обычно не прибегают к простому и естественному стилю, поэтому читатель «невольно изумляется», когда это правило нарушается, и он знакомится не с важным и чопорным автором, а просто с человеком.

¹ В. Сомерсет Моэм. Подводя итоги. М., 1957, стр. 34—35. Еще Пушкин рекомендовал в 1826 году П. Вяземскому: «Да говори просто: ты довольно умен для этого» (см. сб. «Пушкин-критик», сост. Н. Богословский. М. — Л., 1934, стр. 95).

² Hugo Schuchardt-Brevier. Ein Vademecum der allgemeinen Sprachwissenschaft. Halle, 1928, стр. 334.

³ B. Pascal. Pensées. P., 1936, стр. 260.

В наше время злоупотребление никому ненужными, искусственно выдуманнами терминами наблюдается, к сожалению, во многих гуманитарных науках. Вот что пишет, например, музыковед Г. Шнеерсон на страницах газеты «Советская культура» (18 ноября 1965 года) о некоторых опусах такого рода: «Окружая свои сочинения терминологической мишурой, многие авторы явно рассчитывают на то, что ни один настоящий ученый не станет тратить время на изучение их наукообразных писаний и проверять... математические формулы, а публика, опасаясь прослыть «отсталой», примет их на веру. Но вот однажды этими трудами заинтересовался американский музыковед Джон Баккус, он же математик и физик. На страницах американского альманаха «Perspectives of new music» появилась его статья, разбирающая эти теоретические писания... Баккус с неоспоримой логикой и убедительностью разоблачает «технический жаргон, лишенный всякого смысла», при помощи которого Штокгаузен и другие тщатся придать научный вид своим статьям. Критик едко высмеивает несостоятельность всех этих выкладок и диаграмм с позиций математики и физики».

В языкознании были свои дополнительные причины, способствовавшие развитию затрудненного стиля изложения. История лингвистики сложилась так, что на протяжении последних ста с лишним лет многие представители этой дисциплины стремились заимствовать понятия и термины из других — смежных и несмежных — наук. В результате возникали дополнительные трудности и неясности. В 1957 году на восьмом международном конгрессе лингвистов Дидерихсен так писал по этому поводу: «История теории языкознания может быть представлена как история ученых, не доверяющих надежности традиционных понятий науки. Ученые усваивают понятия и термины из других наук и применяют их при помощи двусмысленных аналогий в процессе лингвистического анализа. Вначале термины заимствовались из логики, позднее из биологии, физиологии, психологии, истории... Теперь очередь дошла до математики»¹.

¹ «Reports for the Eight International Congress of Linguists», Oslo, 1957, 1, стр. 23.

Всё это не могло не привести к дополнительным осложнениям. Возникла широкая омонимия терминов. Биологическая терминология Шлейхера, введенная в лингвистику в середине прошлого столетия, требовала к себе особого подхода. По мнению некоторых ученых, математическая терминология структуралистов середины нашего столетия привела к необходимости пересмотра и уточнения всей языковедческой терминологии. Многие понятия и термины стали пониматься совсем неодинаково в разных лингвистических школах и направлениях. Примеры можно приводить десятками. По свидетельству одного исследователя, термин *модель* в тех или иных направлениях современного структурализма получил уже не менее 28 толкований и определений¹. Единство терминологии, как и единство исходных понятий, столь важное для науки, начинает утрачиваться.

4

Но если «трудности изложения» к научному стилю, как таковому, не относятся, то в чем же сказываются «трудности предмета»? Заметим, что в понятии «трудности предмета» имеются две стороны: одна из них целиком обусловлена самой наукой (нужна большая специальная подготовка для понимания, например, теоретической физики, теоретической лингвистики или теоретической генетики) и здесь, естественно, не должна рассматриваться, другая же частично детерминирована особенностями самого научного стиля изложения, в свою очередь зависящего от природы научного знания. Обратим внимание на эту лингвистическую подоплёку «трудности предмета».

Известно, что в системе каждой науки термины обусловлены двояко. Они не только имеют определенное значение, но и находятся в ряду других терминов, которыми оперирует данная наука. В XIX веке *локомотив* и *паровоз* были абсолютными синонимами, так как на железнодорожном транспорте тяга могла быть только паровой. К тридцатым годам нашего века картина постепенно стала меняться. *Локомотив* приобрел родовое

¹ Juen-Ren Chao. *Models in Linguistics and Models in General*. В сб.: «Logic, Methodology and Philosophy of Science. Proceedings of the 1960 International Congress». California, 1962. стр. 563—564.

значение, тогда как *паровоз* наряду с *тепловозом* и *электровозом* стали обозначать видовые понятия соответственно тем разнообразным видам тяги, которые постепенно возникали на железнодорожном транспорте по мере прогресса и совершенствования техники. Следовательно, технические значения всех перечисленных терминов не только подвижны, но и находятся в определенных системных отношениях, которые обусловлены двояко: 1) самим языком и его словообразовательными моделями (*электровоз* по аналогии с более старым *паровоз*), 2) системой понятий, бытующих в определенную эпоху в определенной науке или технике.

Объем лингвистического термина *фонология* не мог не измениться, когда рядом с ним, примерно в конце тридцатых годов, возник новый термин — *морфофонология*. Старое противопоставление *фонетика* — *фонология* — *морфология* осложнилось и превратилось в более сложное: *фонетика* — *фонология* — *морфофонология* — *морфология*. Помимо чисто языковых изменений системных рядов, здесь наблюдаются и некоторые понятийные изменения, вызванные к жизни развитием самой науки. И хотя не все ученые принимают те или иные термины, их возникновение в науке меняет соотношение понятий, которыми оперировала та же наука на предшествующем этапе своего исторического бытования.

Слова же нашего повседневного языка обычно лишены подобного строгого двойного детерминирования. Они обусловлены только системой языка и не знают второй, чисто научной обусловленности. Вот эта специфика изложения с двойной детерминацией терминов и накладывает свой отпечаток на научный стиль. Читателю, например, лингвистического сочинения нужно не только знать, что означает *фонология*, но и в каких чисто понятийных отношениях этот термин находится в системе других терминов, которыми оперирует данная наука или данное направление науки, в отличие от других направлений той же науки, быть может пользующихся другой системой терминов и понятий. В такой двойной соотнесенности термины и проникают в научный стиль, придавая ему известное своеобразие.

Сказанное, разумеется, не означает, что слова нашего повседневного языка с понятиями не связаны. Слова и

понятия — это постоянно взаимодействующие категории. Но когда в повседневном языке произносят, например, *воздух* или *погода*, то говорящие при этом могут вовсе не интересоваться ни химическим составом воздуха, ни атмосферными условиями, определяющими ту или иную погоду. Иное происходит в научном стиле изложения, в котором понятия, выражаемые с помощью слов и терминов, точнее обрисовываются в своих чисто понятийных значениях. Л. В. Щерба был прав, когда подчеркивал, что в повседневной речи *прямая линия* — это линия, не уклоняющаяся ни вправо, ни влево, тогда как в геометрии — это «кратчайшее расстояние между двумя точками»¹. Именно в этом смысле научный стиль оперирует словами и терминами, понятийные значения которых просвечиваются ярче и обрисовываются точнее, чем в повседневной речи или в стиле художественной литературы.

В этом сущность двойной соотнесенности терминов (и, отчасти, остальных самостоятельных слов) в научном стиле. Они находятся не только в системе языка, но и в еще более подвижной системе понятий данной области знаний.

Но двойная обусловленность лексической системы научного стиля вовсе не означает, что подобный стиль должен быть трудным или неясным. Напротив того, такая обусловленность способствует его ясности и точности. Трудность и неясность могут быть и за пределами научного стиля — например, в разговорной речи. Но и в этом случае трудность и неясность не относятся к какому-либо стилю. Они характеризуют лишь вкусы, знания или незнания говорящих и к стилю, как языковой категории, не относятся.

Остановимся теперь на приемах введения новых терминов в отдельные области науки.

Известно, что термины датировать легче, чем слова. И все же история многих научных и технических терминов, в том числе и наиболее распространенных, до сих пор изучена мало.

¹ Л. В. Щерба. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Л., Изд-во ЛГУ, 1958, стр. 68. К этому определению прямой линии теперь надо прибавить: «при условии, если основой построения геометрии служит понятие расстояния между точками пространства».

До сравнительно недавнего времени считалось, что термин *телескоп* был введен Галилеем. Но в 1947 году Розен в специальной монографии показал, что это не так¹. Галилей открыл законы оптических увеличений и уменьшений, но удачный термин образовал его современник, второстепенный поэт и ученый — дилетант грек Демизиани, который впервые предложил и произнес термин *телескоп* (греч. *tele* 'далеко' + *skopein* 'наблюдать') 14 апреля 1611 года на вечере, устроенном в честь великих открытий Галилея.

Сам Галилей долго искал название для изобретенного им прибора. Сначала он именовал его *instrumentum*, но это слово было неудобно уже по той простой причине, что оно не отделяло новый инструмент от других приборов (*инструментов*), применявшихся в науке и раньше. Затем появилось *perspicillum* (ср. *perspicio* 'видеть насквозь'), также оказавшееся неудачным: здесь не было никаких дифференциальных признаков, отделявших подобное название от названия простых линз. Стали говорить *perspicillum duplicatum* как бы «удвоенное видение насквозь». Но подобное громоздкое словосочетание было мало пригодным для прибора, которому предстояло сыграть столь видную роль в дальнейшем развитии науки².

Галилей пытался выйти из затруднения при помощи итальянского названия *occhiali* 'очки' (ср. *occhi* 'глаза'), но здесь возникло то же неудобство: оставалось неясным как отделить наименование нового инструмента от очков, которые служили для иной цели. Вот почему Галилей так обрадовался, когда из уст своего друга и почитателя Демизиани впервые услышал новое название для своего изобретения. Таковым оказался термин *телескоп*³.

Он сыграл важную роль не только в астрономической терминологии, но и в терминологии ряда дру-

¹ E. Rosen. The naming of the telescope. N. Y., 1947.

² См. письмо Галилея от 24 августа 1609 года об изобретенном им приборе на имя дожа Венеции. Текст письма в кн.: L. Russo. I classici italiani. Vol. 2, parte 1. Firenze, 1952, стр. 156—157.

³ E. Rosen. Цит. соч., стр. 67; См. также B. Weinberg. A history of literary criticism in the italian Renaissance. Vol. 1. Chicago, 1961, стр. 5—20.

гих наук, ибо значительно позднее по его образцу стали создаваться такие термины, как *микроскоп* (1656), *стетоскоп* (1819), *стереоскоп* (1850), *гироскоп* (1825), *спектроскоп* (1872), *перископ* (конец XIX века) и другие. Вместе с тем история термина *телескоп* показывает, сколь серьезно относились великие ученые к поискам подходящего наименования для нового открытия в науке и технике. Стоило только остановиться на *телескопе* и отказаться от прежних недифференцированных или громоздких слов и словосочетаний, как последующие *микроскоп*, *перископ* и многие другие аналогичные структурные типы стали прокладывать себе путь в науку без особых затруднений. Долгие поиски вначале были вознаграждены впоследствии сторицей.

Трудности создания терминов относятся не только к прошлым векам, но и к настоящему времени.

Вот что рассказывает Норберт Винер, один из создателей кибернетики, о самом термине *кибернетика*: «Я упорно трудился, но с первых же шагов был озадачен необходимостью придумать наименование, чтобы обозначить предмет, о котором я писал. Вначале я попробовал найти какое-нибудь греческое слово, имеющее смысл «передающий сообщение», но я знал только слово *angelos*. В английском языке *angel* — это ангел. Слово *angelos* было таким образом занято и в моем случае могло только исказить смысл написанной мною книги. Тогда я стал искать нужное мне слово среди терминов, связанных с областью управления или регулирования. Единственное, что я смог подобрать, было греческое слово *kybernetes*, обозначающее «рулевой», «штурман». Я решил, что, поскольку слово, которое я отыскивал, будет употреблено по-английски, следует отдать предпочтение английскому произношению, а не греческому. Так я набрел на название *кибернетика*. Позднее я узнал, что еще в начале XIX века это слово встречалось у французского физика Ампера, но осмыслялось в социологическом плане... В слове *кибернетика* меня привлекало то, что оно больше всех других известных мне слов подходило для выражения идеи всеобъемлющего искусства регулирования и управления, применяемого в самых разнообразных областях»¹.

¹ Н. Винер. Я — математик. М., 1964, стр. 308.

Как видим, и в наше время выдающиеся ученые испытывают трудности в создании новых терминов. Наука, а, следовательно, и научный стиль изложения вбирают в себя новые термины вместе с новыми понятиями и категориями, которые и приводят к необходимости новых номинаций. Нигде в языке нет более осознанных процессов, в которых выбор, регулирование и разумное «сочинительство» играли бы такую выдающуюся роль, как в сфере создания научных и технических терминов. Вот почему недостаточно ответственное отношение к терминам со стороны отдельных ученых не может не приводить к печальным последствиям.

В этой связи приведем только один пример. На протяжении 1911—1940 годов французские ученые Дамурет и Пишон опубликовали большую семитомную грамматику французского языка¹. В этом капитальном и добросовестном сочинении были собраны обширные материалы, всесторонне характеризующие различные особенности грамматической системы французского языка. Однако грамматика эта не получила распространения за пределами узкого круга специалистов не только вследствие своего огромного размера, но и по причинам терминологического характера. Дело в том, что буквально для всех традиционных грамматических понятий, принятых во всем мире, Дамурет и Пишон без всяких на то оснований стали сочинять свои термины, так что их сочинение оказалось написанным «особым языком», требующим специальной расшифровки.

Действительно, в 1949 году вышел специальный «Глоссарий», в котором пояснялись термины, фигурирующие только в сочинении Дамурета и Пишона. Один только перечень этих терминов занимает шестнадцать страниц большого формата².

Разумеется, в необходимых случаях старый, менее точный термин может быть заменен новым, более точ-

¹ J. Damourette et E. Pichon. Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française. Vol. 1—7. P., 1911—1940.

² «Glossaire des termes spéciaux ou de sens spécial employés dans l'ouvrage». P., 1949. В последнее время не очень удачную попытку реабилитировать терминологическое творчество Дамурета и Пишона сделал Гиро; P. Guiraud. Le français populaire. P., 1965, стр. 6.

ным. Термины также находятся в движении, как и весь остальной словарный состав языка. Не говорим уже о том, что в процессе развития различных наук создаются новые термины, ранее совсем неизвестные этим наукам. Наконец, создаются новые науки или новые области старых наук со своей специфической и во многом новой терминологией.

Все это бесспорно. Но от такого рода произведений следует отделять сочинения, авторы которых создают новые термины без всяких на то серьезных оснований. Подобные термины не движут вперед ни науку, ни научного стиля изложения. Многочисленные образцы таких сочинений имеются в самых разнообразных специальных научных дисциплинах, в том числе (увы!) и в лингвистике.

В этой связи вернемся к «Грамматике» Дамурета и Пишона. В упомянутом «Глоссарии» объясняется такой, например, новый термин, широко употребляемый авторами, как *assiette*. По-французски *assiette* — многозначное слово, обозначающее *положение, посадка, тарелка*. Но Дамурет и Пишон пытались терминировать это слово, образовать от него омоним с чисто грамматическим смыслом. В «Глоссарии» читаем: «*assiette* — степень детерминации имен», в частности *артиклъ*. Но термин *артиклъ* совсем не употребляется Дамуретом и Пишоном. Поэтому речь идет у них не о том, чтобы к видовому понятию (*артиклъ*) создать родовое понятие (*assiette* — всякая детерминация имени, не только с помощью артикля), а о вытеснении старого термина (*артиклъ*) с помощью нового (*assiette*). В результате новый термин вытеснил в «Грамматике» Дамурета и Пишона старый термин, несколько не обогатив наших представлений о способах детерминации имен в языках аналитического строя.

Неясным оказалось и другое. Каковы преимущества нового термина *assiette* сравнительно со старым — *артиклъ*? Можно было бы сослаться на более прозрачную внутреннюю форму первого (связь со значениями *посадка, тарелка*: имя существительное, сопровождаемое детерминативом, как бы подается в речи «на тарелке») по сравнению со вторым (*артиклъ* не вызывает подобных ассоциаций). Но ведь известно, что термины, как правило, не должны связываться с первоначальными

этимологическими ассоциациями. Они обычно «уходят» от исходных осмыслений и тем самым приобретают семантическую подвижность и легко вступают в системные отношения с другими терминами. Поэтому остаются неясными преимущества терминов типа *assiette* сравнительно с терминами типа *артикль*.

Дальнейшая история языкознания как науки подтвердила, что не только *assiette*, но и подавляющее большинство других терминов, включенных в «Глоссарий» Дамурета и Пишона, так и не вошло в лингвистическую терминологию. Эти термины оказались ненужными. То же можно сказать и о многих новых терминах американских лингвистов, не так давно собранных в специальном словаре Хэмпса¹.

Хотелось бы быть правильно понятым. Речь идет не о выступлении против всяких новых терминов, а лишь о протесте против ненужных и необоснованных терминов. Примеры из прошлого науки показывают, что большие ученые всегда вдумчиво и осторожно относились к созданию новых терминов. Что касается научного стиля изложения, то в него обычно проникают и делаются общим достоянием лишь глубоко продуманные и тщательно обоснованные термины. Между тем до сих пор имеется немало ученых, которые вводят в свой собственный стиль изложения никому ненужные «термины».

5

При характеристике научного стиля изложения приходится считаться и с другой трудностью. Как ни важна сама по себе точность правильно отобранных и правильно осмысленных терминов, их постоянная повторяемость в процессе изложения тех или иных положений приводит и не может не привести к известной стилистической монотонности. Поэтому и перед ученым, излагающим строго научные положения, часто возникает проблема синонимических эквивалентов, которые, не нарушая самой строгости изложения, вместе с тем придавали бы научному стилю некоторую живость и выразительность.

¹ Э. Хэмпс. Словарь американской лингвистической терминологии. М., 1964.

Нельзя не согласиться с одним из исследователей, заметившим совсем по другому поводу: «Правило — прежде чем спорить, условимся о значении терминов — полезно. Однако полезность его за пределами математики и родственных ей наук также не абсолютна. Люди, стремящиеся к совершенной точности слов, часто приходят к путанице понятий, и, наоборот, в самых серьезных книгах мира встречаются разные слова для выражения одних и тех же понятий просто потому, что сам предмет, выражаемый известным понятием, имеет разные стороны... Чтобы передать жизнь самого предмета, живая речь пользуется множеством близких друг к другу словесных образов, и было бы странно требовать от нее деревянного однообразия»¹.

Здесь мы подходим к весьма важному вопросу — как следует понимать точность научного стиля изложения. Точность не должна приводить к монотонности. Иными словами точность мысли не только не исключает, но предполагает сохранение общих требований, предъявляемых ко всем разновидностям письменной формы изложения. Поэтому многообразие лексики, разнообразие синонимов, подвижность стилистических «фигур» и интонационных оборотов существенны в такой же степени для научного стиля, как и для других разновидностей письменного изложения. Своеобразие научного стиля проявляется лишь в том, что все стилистическое богатство языка должно подчиняться здесь главной цели — точности и ясности научного изложения.

Вместе с тем важно и другое. В процесс сложного взаимодействия между точностью мысли и разнообразием стиля как бы вклинивается каждая отдельная наука. В математике или физике стилистическая монотонность обычно менее заметна, чем в биологии, геологии, или, тем более, в исторической или филологической науке. Это определяется особенностями отдельных областей человеческого знания, оперирующего категориями различного качества. И хотя, как мы уже знаем², нет особого «биологического» или «физического» научного стиля изложения, вся же специфика отдельных дисци-

¹ М. Л и ф ш и ц. «Философия жизни» И. Видмара. «Новый мир». 1958, № 2, стр. 212.

² См. об этом гл. 2.

плин осложняет природу научного стиля, не нарушая, однако, его единства, его общих тенденций, как определенного стиля языка.

Так конкретное многообразие отдельных наук «стучится в дверь», за которой находится «комната» научного стиля. Иногда эта дверь приоткрывается, чтобы дать возможность прислушаться к разным требованиям разных наук. Но затем эта дверь как бы вновь закрывается: большинство наук предъявляет к научному стилю изложения обычно такие общие требования, которые оказываются сильнее сепаратистских тенденций отдельных дисциплин. Эта победа единства научного стиля возможна лишь в те эпохи и в тех языках, в которых разные стили уже получили широкое развитие.

Сказанное не означает, что, призвав к точности научного стиля, мы хотим поколебать теперь эту точность. Точность остается важнейшей особенностью научного стиля. Но точность не должна сдерживать стилистическую подвижность научного стиля и превращать его в набор словесных клише. В этом, если угодно, — основная трудность самой проблемы научного стиля.

То, что в подлинно научном стиле изложения точность не должна приводить к монотонности и к употреблению ограниченного количества словесных клише, подтверждается и исторически. Знаток европейской научной литературы эпохи Возрождения и классицизма Л. Ольшки, характеризуя научный стиль Галилея, замечает: «Своеобразным, почти парадоксальным явлением в истории мировой литературы является то, что совершенство художественной формы в области итальянской прозы было достигнуто на поприще естествознания»¹. Разумеется, блестящее литературное мастерство Галилея выделяет его на фоне других представителей научного стиля той же эпохи, но сама возможность шлифовки литературного языка не только в области художественной литературы, но и в строго научном стиле весьма знаменательна и характерна. То же можно сказать о научном стиле изложения Писарева, Плеханова, Ленина.

Итак, научному стилю изложения приходится считаться с двумя тенденциями современной науки: ее

¹ Л. Ольшки. Цит. соч., т. 3, стр. 115.

специализацией и ее демократизацией (хотя и неодинаковой в разных странах). Первая тенденция как будто бы превращает (в большинстве случаев все же невольно) научное изложение в нечто непонятное для «непосвященных», вторая, напротив того, предъявляет к самому повествованию требование ясности и доступности. В процессе преодоления этих противоположных тенденций и происходит дальнейшее развитие научного стиля изложения.

Современный научный стиль должен постоянно стремиться: 1) к точности, простоте и ясности, 2) к логической стройности и эмоциональной впечатляемости, 3) к двойной детерминации тщательно продуманных терминов, 4) к широкому использованию разнообразных стилистических ресурсов языка, 5) к постоянному взаимодействию с другими языковыми стилями, 6) к разумному применению необходимых символов и знаков (эта особенность в наибольшей степени зависит от специфики объекта тех или иных наук, а поэтому здесь и не рассматривалась). Хотя отдельные из перечисленных признаков возможны в разных языковых стилях, определенное их сочетание характерно именно для научного стиля изложения.

ГЛАВА VIII

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЕРЕВОДЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЯЗЫКИ

1

Роль переводов, особенно, художественных переводов, в развитии литературных языков в самых общих чертах известна, хотя конкретное изучение этой роли еще только начинается. Филологи продолжают спорить, к какой области знаний относится перевод вообще и художественный перевод — в частности. Одни ученые выводят перевод за пределы лингвистики и относят его к особому рода прикладному искусству, другие стремятся разобраться в лингвистических основах перевода, в том числе и художественного. Не менее горячие споры ведутся и по вопросу о том, бытует ли художественный перевод только в сфере искусства или в этой сфере искусство и наука немыслимы друг без друга.

Время от времени не менее жаркие дискуссии разгораются и в связи с проблемой переводимости. Если возможность перевода научной литературы с одного языка на другой теперь уже никем не оспаривается, то аналогичная возможность по отношению к художественной прозе часто берется под сомнение, что же касается поэзии, то тезис, гласящий «всякий подлинный поэт неперево́дим» нередко и сейчас находит многочисленных защитников. Все это не мешает, однако, появлению новых переводов (и прозаических и стихотворных) во многих странах мира.

Нужно заметить, что в СССР проблема переводимости в целом решается положительно по отношению ко всем стилям и жанрам (теоретиков разделяет лишь истолкование способов осуществления подобной переводимости), тогда как за рубежом часто берется под со-

мнение сама возможность перевода художественных произведений.

В любом современном переводе имеются и «элементы науки» и «элементы искусства». Но в зависимости от жанра и стиля произведения соотношение тех и других может меняться. Легко доказать, что в переводе художественного произведения, особенно стихотворного, удельный вес «элементов искусства» заметно повышается сравнительно с переводом, например, ученого трактата. Однако в принципе при любом переводе приходится считаться как с лингвистическими (научными) его основами, так и с мастерством переводчика в самом широком смысле.

Интерес к общей теории перевода, как и к теории художественного перевода, заметно возрос во всем мире за последние годы. Вот что пишет по этому поводу французский знаток истории переводов Э. Кари: «Книга А. В. Федорова «Введение в теорию перевода» и сборники — «Вопросы художественного перевода» и «Мастерство перевода» — стали предметом дискуссий не только в СССР, но и во Франции и в других странах. В Германии Р. Юмпельт трактует теоретические проблемы, исходя из научного и технического перевода («Перевод научной и технической литературы». Берлин, 1961). Из Швейцарии поступают работы, пролагающие путь в области устного перевода (публикации Женевской школы переводчиков). Польша издала в 1955 году ценный сборник «Об искусстве перевода», в Чехословакии Иржи Левый издал книги «Чешские теории перевода» (Прага, 1957) и «Искусство перевода» (Прага, 1963)... Назовем еще Пауло Ронаи в Бразилии, автора «Школы переводчиков» (1956), Юлиуса Вирла в Австрии («Основные проблемы устного и письменного перевода». Вена, 1958) и другие.» Далее Э. Кари называет книгу англичанина Т. Сэвори «Искусство перевода» (Лондон, 1957), сборник статей Гарвардского университета в США «О переводе» (1959) и ряд публикаций, относящихся к так называемому автоматическому переводу¹.

¹ Сб. «Мастерство перевода». М., Изд-во «Советский писатель», 1965, стр. 453—454 (до 1966 года вышло четыре сборника под таким названием).

К этому далеко неполному списку можно было бы прибавить несколько новых исследований, вышедших в СССР¹, книги самого Э. Кари², а также множество специальных статей и заметок, помещаемых в международном журнале переводчиков «*Vabel*» (основан в 1955 году). Немало делает для пропаганды культуры переводческого труда Международная федерация переводчиков (ФИТ), организованная в 1953 году³. Эта же федерация проводит международные конгрессы переводчиков. Последний (четвертый по счету) из подобных конгрессов проходил в 1963 году в городе Дубровнике (Югославия).

Во всех перечисленных сборниках, монографиях, статьях и заметках почти всякий раз возникает вопрос о «соотношении науки и искусства» в теории перевода. Совсем недавно один из теоретиков перевода обратил внимание на казалось бы парадоксальное положение: количество всевозможных переводов растет во всем мире с небывалой быстротой, между тем как лингвисты справедливо утверждают, что грамматические системы двух разных языков никогда не совпадают, всегда в чем-то существенном отличаются друг от друга⁴. Возникает проблема: как же переводчики справляются со своими задачами, как они преодолевают несходство языков? Или следует допустить, что сама возможность перевода не зависит от различий между языками или следует разобраться в том, какими средствами переводчик преодолевает дифференцирующие тенденции языков и осуществляет хороший и точный перевод. И в том и в другом случаях нельзя «уйти» от осмысления лингвистических основ любого перевода.

¹ К. И. Чуковский. Высокое искусство. О принципах художественного перевода. М., 1964; Е. Эткинд. Поэзия и перевод. Л., 1963. Большой интерес представляют яркие, хотя и спорные работы покойного И. А. Кашкина, опубликованные в разных изданиях. Очень ценна хрестоматия: «Русские писатели о переводе (XVIII—XX вв.)» под ред. Ю. Д. Левина и А. В. Федорова. Изд-во «Советский писатель», Л., 1960.

² E. Cary. *La traduction dans le monde moderne*. Genève, 1956; E. Cary. *Les grands traducteurs français*. Genève, 1963.

³ См. библиографию теории перевода на русском и иностранных языках, систематически публикуемую в уже упомянутых сборниках «Мастерство перевода».

⁴ G. Mounin. *Les problèmes théoriques de la traduction*. P., 1963, стр. 8.

В художественном переводе национальная «неповторимость» языка приобретает еще большее значение. Если обратиться к широко известному примеру, то лермонтовская «Сосна» («На севере диком...») непохожа на гейневскую «Пихту» («*Ein Fichtenbaum steht einsam...*»), в известной степени и потому, что транспонируя немецкое стихотворение на русский язык, Лермонтов противопоставил мужскому роду существительного *Ein Fichtenbaum* женский род существительного *сосна*¹. Объективные различия двух языков не могли не сказаться и в переводе. В художественном переводе подобные различия между языками (в роде и числе, во временах и наклонениях, в полисемии и омонимии и т. д.) отнюдь не безразличны ни для переводчика, ни для перевода. То что по-русски допустимы две возможности — *сдавать внаем* и *сдать внаем*, а по-английски — только одна возможность — *to let out on hire* составляет целую проблему для теории перевода: как подыскать эквиваленты, компенсирующие «лакуны» одного языка сравнительно с другим языком. Это и относится к лингвистическим основам общего и в особенности художественного перевода, в котором несходства между языками «просвечивают» особенно ярко².

Предположим на минуту, что лингвистические различия между языками образуют особое «царство», не соприкасающееся с теорией перевода ни прямо, ни косвенно. Такое предположение должно будет неизбежно вернуть нас к доктрине, широко распространенной в XVIII веке, согласно которой переводить надо так: прочитать книгу, проникнуться ее «духом», затем закрыть ее и только после этого приступить к ее переводу (об этом ниже).

В наши дни подобная концепция вызывает только улыбку, хотя некогда ее серьезно обсуждали. Но если нельзя переводить одно лишь содержание, если надо считаться со значением каждой фразы, а подчас и с формальными особенностями построения предложений,

¹ О языке этого перевода Лермонтова см. специальную работу Л. В. Щербы, перепечатанную в его сб. «Избранные работы по русскому языку». М., 1957, стр. 97—109.

² См. об этом: R. Jakobson. On linguistic aspects of translation. В сб. «On translation». Ed. R. Brower. Harvard University Press, 1959, стр. 232—239.

с интонацией абзаца или периода, не говоря уже об общей интонации и ритме произведения художественной литературы, то станет ясно, что все лингвистические сходства и несходства между языками имеют прямое отношение к теории перевода.

Как это ни парадоксально с первого взгляда, но с чем большим мастерством написана книга, тем ее труднее перевести. Томас Манн был безусловно прав, когда подчеркивал, что «...плохо написанные книги лучше всего поддаются переводу и нередко при этом весьма выигрывают»¹. Однако, для национальной культуры любого народа важно научиться переводить не только хорошие, но и великие книги других народов, написанные на разных языках. И хотя о невозможности адекватных переводов (особенно таких жанров художественной литературы, как лирика) говорили неоднократно сами выдающиеся писатели, все же именно они нередко способствовали развитию общей переводческой культуры в своей стране.

Разительный пример — В. Брюсов. «Передать создание поэта с одного языка на другой — писал он — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты»². Брюсов, как известно, переводил самых различных поэтов мира. То же можно сказать и о Л. Арагоне. Выражая неоднократные сомнения в успешности переводов больших мастеров не только стиха, но и прозы³, сам Арагон очень много сделал для знакомства французских читателей с писателями разных стран и народов, в частности и в особенности — с русскими и советскими поэтами и прозаиками⁴.

Лучшие переводы художественной литературы нашего времени всегда сочетают в себе точность передачи с искусным использованием национальных ресурсов языка, на котором перевод публикуется. В принципе это

¹ «Томас Манн о переводе» в сб. «Мастерство перевода». М., 1963, стр. 531.

² В. Брюсов. Избранные произведения в 2-х т. Т. 2. М., 1955, стр. 188.

³ Л. Арагон. О советской литературе. «Иностранная литература». 1957, № 3, стр. 212—213.

⁴ Одно из последних изданий такого рода: «La poésie russe. Edition bilingue. Anthologie réunie et publiée sous la direction de Elsa Triolet», P., 1965 (книга выпущена при участии Л. Арагона).

относится к любому переводу. Но сочетание подобных качеств особенно существенно для перевода художественной литературы. Об этом в последние годы хорошо писали такие наши выдающиеся мастера художественного перевода, как И. Кашкин и Н. Любимов¹.

В какой же степени переводы способствовали развитию литературных языков и как менялась концепция перевода в разные эпохи в зависимости от истолкования самих функций литературных языков? Постараемся обратить внимание на эту зависимость.

2

Влияние языка переводов на общелитературный язык определяется целым рядом условий. Многое бывает обусловлено тем, в каких отношениях оригинальные произведения находятся к произведениям переводным. Теоретически здесь можно представить себе несколько случаев: переводные произведения предшествуют появлению оригинальных, переводные и оригинальные книги издаются в одинаковой степени, оригинальные сочинения, достигая большого развития и получая широкое распространение, облегчают последующую публикацию переводов.

В истории европейских переводов встречаются все эти случаи. Так, в Румынии первыми печатными книгами были переводы славянских церковных сочинений, появившиеся в XVI столетии. Переводы, сыгравшие важную роль в формировании письменности на родном языке, как бы подготовили почву для ее возникновения. Еще более разительно влияние перевода библии на немецкий язык, выполненного Мартином Лютером в 1522 году. Историки немецкого языка прямо связывают становление языковой нормы с этим переводом Лютера, как и со всей его реформаторской деятельностью². Во Франции, давно располагавшей своей оригинальной литературой, переводы Жака Амио из Плутарха («Жизнеописания знаменитых греков и римлян», 1559) влили новую жизнь во французский литературный язык и уже

¹ Их статьи опубликованы в уже цитированных сборниках «Мастерство перевода».

² М. М. Г у х м а н. От языка немецкой народности к немецкому национальному языку. Ч. 2. М., 1959, стр. 119.

современниками оценивались как большое событие национального значения¹. Если в Германии и Румынии переводы предшествовали и способствовали созданию литературного языка, то во Франции картина оказалась несколько иной: переводы обогащали литературный язык, служили своеобразным импульсом для его дальнейшего развития в определенные эпохи.

Понятие эпохи весьма существенно для правильной оценки роли переводов. Известны такие периоды в культурной истории народов, когда переводы рассматривались как важнейшее средство распространения знаний и совершенствования родных литературных языков. Вместе с тем известно и другое отношение к переводам, когда об их значении как бы временно забывали, а их достоинства и недостатки нигде горячо не обсуждались.

В России, например, переводы приобрели особо важное значение во второй половине XVIII века, когда было основано специальное общество переводчиков «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг» (1768—1783). Не случайно именно со второй половины этого же века начинается новый период в истории русского литературного языка. Переводы (помимо их чисто просветительского значения) должны были способствовать «шлифовке» родной речи. Эта же традиция продолжается и в начале XIX столетия, когда засверкало блестящее переводческое мастерство В. А. Жуковского.

Весьма благоприятная ситуация для перевода сложилась во Франции в эпоху Просвещения: теория и история перевода как бы вводятся в круг проблем общекультурного и общеполитического значения. «Энциклопедия» (1751—1772) Даламбера и Дидро, крупнейший синтез научных знаний того времени, помещает большую статью о переводе. И хотя сам перевод еще понимается весьма вольно (об этом в последующих разделах), ему отводится особая роль в просветительских планах мыслителей той эпохи. Позднее, в XIX столетии, само понятие перевода переключивается из сферы философских знаний в сферу чисто филологическую, а слово *перевод* станет помещаться не в философских и есте-

¹ R. Sturel. Jacques Amyot, traducteur des «Vies parallèles» de Plutarque. P. 1909.

ственно-научных энциклопедиях, а в словарях «литературных терминов».

Об этом различии часто забывают: в разные эпохи менялась не только теория и методика перевода, но и само отношение общества к общей миссии перевода и к его месту в системе человеческих знаний. Для нашего времени перевод, в особенности перевод художественный, — это прежде всего филологическая проблема, для французского Просвещения — это прежде всего проблема круга человеческих знаний.

Отчетливое понимание роли перевода в развитии литературных языков обнаруживаем у крупнейших писателей разных стран. У нас Пушкин в 1830 году в заметке о переводе романа Б. Константа «Адольф» на русский язык, предпринятом П. Вяземским, отмечал: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо князя Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы»¹. Здесь Пушкин прямо связывает художественный перевод не только с литературой, но и литературным языком. Преодолевая трудности отвлеченного («метафизического») языка, переводчик работает рука об руку с писателем.

Еще шире назначение перевода истолковывает Н. Г. Чернышевский. «Переводная литература — пишет он — у каждого из новых европейских народов имела очень важное участие в развитии народного самосознания...»²

В XIX столетии писатели все же соотносят перевод чаще с отечественной литературой и родным языком, чем с общими судьбами народного самосознания. Классик румынской литературы К. Негруцци (1808—1868), переводя пьесу В. Гюго «Мария Тюдор» на румынский язык, писал в предисловии к тексту драмы, что он стремился не только пополнить репертуар Национального театра в городе Яссы, но и отшлифовать румынский язык³. О возможности обогатить менее развитый язык с помощью переводов с языка более развитого говорил

¹ Цитирую по кн. «Русские писатели о переводе (XVIII—XX веков)». Л., 1960, стр. 156—157.

² Там же, стр. 367.

³ С. Negruzzi. Teatru. București, 1873, стр. 260.

позднее (в 1887 году) и другой замечательный мастер румынской литературы А. Одобеску¹. Здесь нельзя не отметить знаменательную постановку вопроса: переводя художественное произведение, написанное на языке с богатой литературной традицией, на язык, литературная традиция которого менее обширна и менее прочна, писатель развивает свой родной язык. Он стремится обнаружить в менее развитом языке средства, которыми уже располагает более развитой в литературном отношении язык.

Разумеется, опытные мастера слова теперь понимают, что речь идет не о создании тождественных средств в разных языках (лингвистически это обычно и невозможно), а о поисках новых способов выражения, подсказанных другим языком, но извлеченных из ресурсов родного. За исключением различного рода калек, часто возникающих в такого рода переводах, все другие «выразительные возможности» языка должны вырастать из его же исторических национальных традиций, нередко весьма отличных от традиций языка, с которого перевод производится. Но все это научились понимать далеко не сразу. Чтобы убедиться в этом, совершим небольшой исторический экскурс.

В средние века перевод преследовал чисто утилитарные цели. Итальянец Брунетто Латини составляет своеобразную энциклопедию «Trésor» (около 1265 года) на французском языке, а затем, несколько позднее, сам же переводит ее с сокращениями на итальянский язык, где она известна под названием «Tresoretto». Французский был выбран как «язык более распространенный» среди читающей публики XIII столетия, а об итальянском Брунетто все же тоже вспомнил (язык его родного народа). Выбор французского, как и вольный перевод (а местами даже пересказ) на итальянский, преследовали чисто практические цели: надо было сделать идеи одной из первых европейских энциклопедий более популярными.

Когда французский поэт XIII века Жан де Мэн переводит на родной язык латинский трактат о военном искусстве, относящийся к IV веку, то переводчик ду-

¹ «Scriitorii romîni despre limbă și stil». Culegere de texte și introducere de Gh. Bulgăr. București, 1957, стр. 133.

мает лишь о пользе, которую он принесет современникам, интересующимся военной стратегией. Но вопроса о том, как перевести это сочинение, для Жана де Мэна еще не существовало. Над языковой формой перевода он даже не задумывался¹. То же можно сказать и о переводах с латинского на французский известной поэтессы XV столетия Христины Пизанской. Сама она считала, что воссоздает на родном языке некоторых латинских авторов лишь для того, чтобы «смягчить сердца французов благородными деяниями древних». К языку и стилю перевода Христина была так же глуха, как и ее предшественники².

В эпоху Возрождения отношение к переводу во многом меняется. Сама теория перевода еще находится в русле старых взглядов, хотя постепенно начинают раздаваться новые голоса. Заметно повышается удельный вес переводов в системе общей культуры. В этом отношении особенно показателен XVI век во Франции.

В своем «Библиографическом руководстве» (*Manuel bibliographique*) к истории французской литературы Г. Лансон насчитал около 600 переводов с латинского, греческого и итальянского языков, вышедших во Франции на протяжении XVI столетия. К сожалению, язык и стиль этих переводов до сих пор очень мало изучен. В многотомном «Словаре XVI века», составленном Э. Юге (*Huguet*), использованы лишь 60 переводов, т. е. одна десятая из тех, которые были опубликованы во Франции³. И все же можно понять, какую выдающуюся роль сыграли многие переводы в развитии французского литературного языка эпохи Возрождения.

Изменилось само положение переводчиков. Монтень в своих «Опытах» (кн. 2, гл. 4) сообщал о самом видном переводчике эпохи — Жаке Амио как о крупнейшем писателе, который выработал «естественный и чистый язык». Перевод «Параллельных биографий знаменитых людей» Плутарха, выполненный Жаком Амио в 1559 го-

¹ G. Paris. *La poésie du moyen âge*. 2^e série. 3^e éd. P., 1906, стр. 197.

² C. Segre. *Lingua, stile e società*. Studi sulla storia della prosa italiana. Milano, 1963, стр. 276.

³ R. Lebègue. *La langue des traducteurs français au XVI^e siècle*. Tübingen, Festgabe E. Gamillscheg, 1952, стр. 24—25; P. Villey. *Les sources d'idées, XVI^e siècle*. P., 1912, стр. 17.

ду, превратился в целое событие. Об этом переводе писали и его горячо обсуждали на протяжении нескольких десятилетий. Тот же Монтень утверждал («Опыты», II, 4), что Амио владеет родным языком «лучше всех остальных писателей». Труд переводчика временно как бы заслонил собой труд оригинальных писателей. Небезинтересно при этом отметить, что сам Монтень не знал греческого языка. Писатель оценивал таким образом не перевод, сделанный Амио, а французский текст этого перевода. В сходном положении оказывались и другие критики переводов с греческого языка, знание которого было весьма слабо распространено в XVI веке. Даже переводчики часто пользовались не греческими оригиналами, а их латинскими переложениями, прибегая тем самым к двойному переводу и не останавливаясь перед языковым барьером¹.

Метод Монтеня — судить о переводе не по материалу двух языков, а по материалу лишь одного языка, на который сделан перевод — характерен для XVI века в целом. Так же поступал и К. Маро, другой видный переводчик, деятельность которого относится к первой половине этого же столетия².

Чем объяснить, однако, широкое распространение переводов в эпоху Возрождения³ при одновременной слабости разработки теоретических вопросов самого перевода? Не противоречит ли одно другому? Противоречие здесь только кажущееся. Оно «снимается», как только проблема перевода рассматривается исторически.

Если подойти к переводу с современных позиций, то действительно нельзя не обнаружить прямой связи между «размахом» переводческой работы в той или иной стране и одновременной разработкой принципов и техники самого перевода. В современную эпоху подобная связь редко нарушается, хотя принципы перевода, как и его техника, истолковываются весьма различно.

¹ P. Villey. Цит. соч., стр. 40; E. Egger. L'hellénisme en France. Vol. I. P., 1869, стр. 3—10.

² В. Ф. Шишмарев. О переводах Клемана Маро. «Известия АН СССР». Серия 6. 1927, № 9—11, стр. 913—920.

³ Столь же многочисленными в это же время были переводы и в ряде других стран. См. B. Migliorini. Storia della lingua italiana. Firenze, 1960, стр. 322.

В эпоху Возрождения все обстояло иначе. На перевод смотрели с иных позиций. Перевод — и прежде всего перевод сочинений античных авторов — нужен был как «источник идей», как источник культуры Возрождения. Как известно, сама эпоха получила свое наименование от возрождения античных культурных традиций. Средние века (этот термин появился в Европе в XV веке¹) отделяли людей Возрождения от античности, которую предстояло возродить. Возродить предстояло и «идеи античности». Недаром историк культуры XVI столетия П. Вилле называет в первую очередь переводы сочинений античных авторов как «источник идей» этой эпохи².

Вместе с тем «античные идеи» нужно было приспособить к новым требованиям времени. Поэтому тогда никто прямо и не возражал против всевозможных поправок к текстам греческих и латинских писателей. Переводить надо было много, но переводить так, чтобы удовлетворять современников. При этом имела в виду не точность передачи смыслового и стилистического строя оригинала (современные требования к переводу), а соответствия требованиям «нового времени». Клеману Маро, например, ничего не стоило превратить 83 стиха виргилевской эклоги в 172 стиха французского перевода, хотя Маро и казалось, что он лишь следует за автором произведения³. Широта переводческой деятельности в XVI веке еще сочеталась с очень слабыми представлениями о художественной стороне перевода, которая тогда находилась в зависимости от «источника идей».

Но было бы несправедливо считать, что эпоха Возрождения совсем ничего не сделала для раскрытия подлинной природы перевода. В эти времена иногда высказывались суждения, внешне очень напоминающие наши современные понятия о переводе. Однако подобные суждения сопровождались обычно оговорками, характерными для анализируемой эпохи.

¹ Н. И. Конрад. «Средние века» в исторической науке. В сб.: «Из истории социально-политических идей». М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 76.

² Р. Villeu. Цит. соч., стр. 275—278. Из новых работ: А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965, стр. 217—220.

³ В. Ф. Шишмарев. Цит. соч., стр. 914.

Этьен Доле (1509—1546), один из замечательных мыслителей Возрождения, оставил нам целое завещание о переводе. В его книге «L'Orateur françois» (1540) содержится специальная глава «Об искусстве хорошо переводить с одного языка на другой». Вот пять основных ее положений: 1) переводчик должен до конца понимать то, что он переводит, 2) ему следует быть властелином обоих языков, 3) его перо не должно быть связано «словами и конструкциями оригинала», 4) перелая с языка более развитого на язык менее развитой, переводчик обязан постоянно стремиться развивать последний, и, наконец, 5) переводчик не имеет права забывать о «плавности и гармонии переведенного текста», ибо надо дать возможность всякий раз «испытывать радость не только душе, но и слуху читателей»¹.

При первом знакомстве с этим документом он кажется вполне современным². Однако, более пристальный анализ обнаруживает в нем своеобразное смешение принципов точного и вольного перевода, переходящего в пересказ-переложение оригинала. Для того времени были очень прогрессивны мысли о важности хорошего знания обоих языков и самой «материи» переводимого текста. Не все переводчики, современники Доле, считались с этими условиями. Не менее существенной оказалась и мысль о «пополнении» языка при помощи переводов с языков, имевших более богатую литературу и более длительную письменную традицию (латынь, греческий). Вместе с тем под флагом защиты «плавности и гармонии» Доле открывал переводчикам широкую дорогу, вступив на которую они могли «улучшать и исправлять» оригинальные тексты. Так практически и поступал Доле в своих собственных переводах³.

В эпоху Возрождения учение о «точности» перевода сочеталось с учением об «улучшении» перевода с ориен-

¹ См. текст Э. Доле в кн. В. Weinberg. Critical Prefaces of the French Renaissance. Evanston, 1950, стр. 81—83.

² Ср., например, у Плеханова: «Вы хотите переводить? Это хорошее намерение, но помните, что вы должны знать, во-первых, тот язык, с которого вы переводите; во-вторых — тот, на который делается ваш перевод; в-третьих — тот предмет, о котором идет речь в переводимом вами сочинении» (Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 835).

³ Об этом: M. Chassaigne. E. Dolet. Portraits et documents inédits. P., 1930, стр. 35.

тацией на «плавность и гармонию», под которыми разумелись не только «формы языка», но и мысли переводимого автора. Сделать эти мысли более современными, отсечь «ненужное» и прибавить нужное считалось вполне допустимым в XVI веке. Поэтому более поздние комментаторы Доле и Амио будут постоянно находить у обоих переводчиков так называемые «экспликативные переводы» со всевозможными пояснениями к тексту, отсечениями «ненужных подробностей», вставками, поправками, добавлениями. И все это делалось не от имени переводчиков, а просто приписывалось переводимым авторам¹.

Теоретики перевода в XVI столетии интересовались прежде всего переводами с «трудных языков» — с греческого и, особенно, латинского. Считалось, что эти «трудные языки» помогают развитию родного языка переводчика, по мере того как он подыскивает или создает для «трудных слов и оборотов» эквиваленты в своей обиходной речи. При этом развитие понималось как простое «пополнение», «улучшение» языка, так как самой идеи развития тогда еще не существовало.

В эту же эпоху Сервантес устами Дон Кихота так передает сходную мысль: «...Я держусь того мнения, что перевод с одного языка на другой, если только это не перевод с языка греческого или же с латинского, каковы суть цари всех языков, это все равно что фламандский ковер с изнанки: фигуры, правда видны, но обилие нитей делает их менее явственными, и нет той гладкости и нет тех красок, которыми мы любуемся на лицевой стороне, да и потом, чтобы переводить с языков легких, не надобно ни выдумки, ни красот слога, как не нужны они ни переписчику, ни копису»².

Здесь целая программа перевода, характерная для эпохи Возрождения. Монтень хвалил Амио прежде всего за то, что переводчик избрал «достойную книгу для перевода», а затем уже постарался столь же достойно воссоздать ее на родном языке. Сервантес как бы начинает с того, чем оканчивает Монтень: «трудные языки» должны развивать возможности (лексические, грамматические, синтаксические, стилистические) менее «трудных»

¹ R. Sturel. Jacques Amyot. P., 1909, стр. 596—597.

² М. де Сервантес. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Перев. Н. Любимова. Ч. 2. М., 1951, стр. 499.

или просто «легких языков». В противном случае, при переводе с «легких» языков на «трудные» переводчику не надо стараться: он превращается в простого копииста. Его труд оказывается на холостом ходу. Его родной язык ничем не обогащается, не поднимается на новую ступень бытования.

Итак, переводчик должен уметь выбирать достойный объект для перевода и уметь заставить родной язык обогащаться в процессе создания перевода. Только такие переводы и такие переводчики оказывают большую услугу культуре и языку народа.

3

Во многом иначе проблемы перевода стали рассматриваться в XVII—XVIII столетиях. Как известно, классицизм основывался на убеждении в абсолютной ценности искусства. Перевод же представлялся своеобразной разновидностью искусства. Если оригинал, выбранный для перевода, не соответствовал эстетическому идеалу классицизма, то такой текст рекомендовалось улучшать, приближать к идеалу¹. Так обосновывались и оправдывались всевозможные вольные переводы в эпоху классицизма. Они получали теоретическое обоснование и зависели от общих принципов классицизма.

Под неточные и вольные переводы XVII—XVIII веков подводилась уже иная теоретическая «база», чем под аналогичные переводы в эпоху Возрождения, которая еще не знала понятия эстетического идеала. Это существенно, так как вызванная разными причинами, сама неточность перевода оказывалась различной в разные эпохи. Во времена классицизма она стала более заметной и нередко переходила в открытую «переработку» авторского текста. Во времена же Возрождения она сочеталась с просветительскими целями и подчинялась требованию «удачно найденного для перевода оригинала».

Общие принципы классицизма наложили свой отпечаток на теорию перевода в разных странах, хотя в

¹ Г. А. Гуковский. К вопросу о русском классицизме. В сб.: «Поэтика». Вып. 4. Л., 1928, стр. 144—145.

каждой из них эти принципы получили своеобразное преломление.

В первой половине XVII века французский язык уже представлялся достаточно регламентированным. Теоретики языка и специально созданная для «фиксации языка» Академия считали, что французский язык теперь уже стал «не хуже латинского»¹. Поэтому старые теории, согласно которым французский язык следует развивать с помощью переводов с латинского и греческого, устаревают в новой обстановке. Малерб пишет об этом в 1621 году в предисловии к своему переводу тридцать третьей книги Тита Ливия². Переводы теперь нужны не для развития французского языка, а для прославления эстетического идеала новой эпохи: древние авторы, лишенные подобного идеала, в процессе перевода и «улучшения» их сочинений как бы «поднимались» до уровня идеала.

Уже в середине XVI столетия виднейший поэт и теоретик Плеяды Дю Белле предупреждал, что нельзя полагаться на одни только переводы. Для обогащения французского языка нужна оригинальная литература. Роль переводов подсобна³. Эти мысли Дю Белле стали актуальными значительно позднее, в середине XVII столетия, когда французский язык стал рассматриваться как достойный и уже окрепший «соперник» латинского.

Как было отмечено во втором разделе, важной вехой, определившей многообразные формы воздействия переводов на литературный язык, стал XVIII век в России. Уже в начале столетия в связи с петровскими реформами у нас появляется много переводных книг научного содержания. Позднее переводами немало занимались Кантемир, Тредиаковский и Ломоносов. В предисловии к «Вольфианской экспериментальной физике» (1746 г.), переведенной им с латинского, Ломоносов писал: «...принужден я был искать слов для наименования некоторых физических инструментов, действий

¹ E. Egger. L'hellénisme en France. Vol. 2. P., 1869, стр. 125—126.

² F. Brunot. La doctrine de Malherbe d'après son Commentaire sur Desportes. P., 1891, стр. 40.

³ J. Du Bellay. Défense et Illustration de la langue française. P., éd. Chamard, 1904, стр. 82.

и натуральных вещей, которые хотя сперва покажутся несколько странны, однако надеюсь, что они со временем чрез употребление знакомее будут»¹. В одном только этом переводе у Ломоносова встречаем: *вид* (forma), *шар* (globus), *расстояние* (distantia), *расположение* (structura), *явление* (phenomen), *конусовидный* (conicus), *круглая фигура* (spherica) и т. д.². Позднее еще в большей степени стремился обогатить русский язык с помощью переводов Карамзин.

В XVIII веке наметилось, однако, и другое отношение к переводам. Оно было представлено А. Сумароковым. Опасаясь как бы переводы не «засорили русский язык» иностранными словами, выражениями и конструкциями, Сумароков писал: «Обогащается общество переводными книгами, но сии книги в потомстве почти все исчезнут и веку нашему славы они не принесут; лучше бы никогда не просвещати незнающих чужих языков... нежели срамить язык и склад наш»³. Выступая против Тредиаковского, Сумароков опубликовал в 1745 году свой перевод «Гамлета» Шекспира, в котором от трагедии английского драматурга мало что сохранилось. Сумароков попытался «выправить» трагедию в плане знаменитых трех единств классицизма, устранить из нее сцены, казавшиеся ему комедийными или фантастическими (тень отца Гамлета), расширить число персонажей за счет создания традиционных образов классицистических наперсников и наперсниц и т. д. Защищаясь от критических нападок, Сумароков и сам сознавался, что в его русском тексте пьеса «на Шекспирову едва походит»⁴.

Сумароков не оценил роли переводов в развитии родного языка и, особенно, — художественного стиля.

¹ М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений. Т. I. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 425.

² О роли Ломоносова в развитии научной терминологии см.: И. Серман. Русская литература XVIII века и перевод. В сб.: «Мастерство перевода». М., 1962, стр. 342 и С. М. Бурдин. Роль М. В. Ломоносова в создании русской естественнонаучной терминологии. «Уч. зап. Ташкентского пед. ин-та». Вып. 2. 1954, стр. 49—154.

³ А. П. Сумароков. Сочинения. СПб. Ч. 10. 1841, стр. 41.

⁴ Ср. И. В. Шаля. К вопросу о языковых средствах переводчиков XVIII столетия. «Труды Кубанского пед. ин-та». Т. 2. Краснодар, 1929, стр. 215—216.

Позднее эту роль прекрасно поняли и оценили по достоинству Карамзин, Пушкин и Жуковский. Особенно это относится к Жуковскому, который всей своей блестящей деятельностью поэта-переводчика показал, как можно всесторонне развивать родной язык, воссоздавая на нем сочинения замечательных зарубежных авторов. Положение в России сравнительно с Францией сложилось иначе: Сумароков опасался, что точные переводы внесут в неокрепший русский литературный язык несвойственные ему слова и конструкции. В другую историческую эпоху Рабле, Ронсар и Амио не опасались этого за свой родной язык: «за плечами» французского языка уже была длительная литературная традиция.

При всех заслугах Сумарокова в развитии отечественной литературы, его переводческая доктрина все же была скована как бы с двух сторон: писатель не допускал возможности нарушения поэтики классицизма и опасался «засорить» русский язык иноземными элементами. Отсюда и защита относительно вольного перевода, который, по мысли Сумарокова, меньше грозил подобному «засорению». Так в разных условиях и в разные эпохи теория вольного перевода служила совершенно несхожим целям¹.

В эпоху Возрождения ни Ронсар, ни Дю Белле, ни Рабле, ни Сервантес не боялись иностранного влияния на родной язык. Поэтому перевод представлялся им удобным средством обогащения своего родного языка. В эпоху же классицизма во многих странах обнаруживается тенденция «оградить» родной язык от иноземных воздействий. Отсюда и отрицательное отношение к переводу, как источнику возможного «неправильного» влияния на литературную речь. Вместе с тем непохожи друг на друга и импульсы, определявшие теорию вольного перевода в разные эпохи. Возникновение теории абсолютного эстетического идеала в период классицизма определило «правило» подгонки текста: идеал не должен нарушаться ни в оригинальном, ни в переводном произведении.

¹ Ср. несколько иначе в интересной статье: Ю. Д. Левин. Об исторической эволюции принципов перевода (к истории переводческой мысли в России). В сб.: «Международные связи русской литературы» под ред. акад. М. П. Алексеева. Изд-во АН СССР, 1963, стр. 5—64.

Еще одно событие обусловило своеобразие переводческих теорий классицизма. Имеем в виду знаменитый «спор древних с новыми» (*la querelle des anciens et des modernes*), официально начавшийся во Франции в 1687 году, когда Шарль Перро (автор знаменитых «Волшебных сказок») на торжественном заседании Академии прочитал свою поэму «Век Людовика Великого». В поэме проводилась рационалистическая мысль о том, что взгляды людей нового времени «неизбежно совершеннее» взглядов людей старого времени. Поэтому преклонение перед античностью не оправдано. Современники Людовика XIV — рассуждал Перро — могут сделать больше, чем современники Августа. Новая эпоха уже в силу своей «новизны» выше и лучше любой старой эпохи. Такова была наивно рационалистическая концепция сторонников нового¹.

Уязвимость концепции нового, защищавшейся Перро и его последователями на рубеже XVII—XVIII веков, заключалась в том, что она еще не опиралась на идею развития, чуждую рационалистам времен классицизма. Поэтому защита нового стала очень своеобразной в конце XVII столетия. Перро хотел лишь избавиться от «ига древних», хотя сама идея развития была ему еще чужда. Защитники нового то объявляли всякого современного писателя «лучше» писателя старого, то сами себя отождествляли с древними. И в том и в другом случае концепции развития не получалось.

Дело здесь, разумеется, не только в Перро. Идея развития оказалась еще недоступной даже таким великим мыслителям, как Декарт и Паскаль. Хотя в своем знаменитом «Рассуждении о методе» (1637) Декарт и писал, что вещи «...гораздо легче познать, видя их постепенное возникновение, чем рассматривая их как совершенно готовые»², все же дальше этого признания он не пошел. Изменения вещей ученый сводил лишь к процессам, известным механике, а поэтому он и не мог учесть всю сложность самых разнообразных видов движения и

¹ Н. Rigault. *Histoire de querelle des anciens avec des modernes*. P., 1859, стр. 55—60; Н. А. Сигал. «Спор древних и новых» (у истоков французского просвещения). «Романо-германская филология». Сб. в честь акад. В. Ф. Шишмарева. Л., 1957, стр. 248—262.

² Р. Декарт. *Избранные произведения*. М., 1950, стр. 292.

развития. И все же у Декарта можно найти косвенную защиту концепции «новых». Объясняя, почему он написал «Рассуждение о методе» не по-латыни, а на французском языке, мыслитель выражал надежду, что о его «взглядах будут лучше судить те, кто пользуется только своим естественным разумом, чем те, кто верит только книгам древних»¹.

Но если «новые» люди не только не хуже, но и лучше «древних», то сочинения древних в процессе перевода на родной язык «новых» могут улучшаться и изменяться, приближаясь тем самым к эстетическому идеалу «новых». Так обосновывалась теория вольного перевода на рубеже между XVII—XVIII столетиями.

Эпоха Просвещения продолжает развивать идею свободного перевода, обоснованную в XVII веке. В качестве переводчиков чаще всего выступают сами писатели, мыслители и поэты. Уже отмечалось, какая важная роль отводилась переводу в общих концепциях культуры и литературы, защищавшихся в XVIII столетии.

В 1745 году Д. Дидро публикует свой перевод четвертой части трактата английского философа-моралиста К. Шафтсбери «Исследование о заслугах и добродетели». В предисловии к этому переводу Дидро знакомит читателей с техникой работы над созданием французского текста трактата. «Я прочитал и перечитал книгу Шафтсбери, — признавался Дидро, — я проникся ее духом, а затем закрыл ее и взялся за перо. Едва ли кто-нибудь так свободно обращался с другим сочинением, как я»². В этом признании философа (Дидро было тогда 32 года) многое характерно: и сама допустимость «перевода» закрытой книги (представлялось достаточным лишь «проникнуться ее духом») и сознание того, что вольность обращения с оригиналом заходит здесь слишком далеко («едва ли кто-нибудь так свободно обращался...»). Такое отношение к переводу у Дидро легко понять, если учесть, что в эти же годы он искал тему, к которой он сам мог бы позднее вернуться и уже самостоятельно разработать. Поэтому Дидро был озабочен не тем, чтобы опубликовать адекватный перевод

¹ Р. Декарт. Избранные произведения. М., 1950, стр. 316.

² D. Diderot. Œuvres complètes. Vol. I. P., 1821, стр. 17.
О переводах Дидро см. в кн.: И. К. Луппол. Дени Дидро. Очерки жизни и мировоззрения. М., 1924, стр. 24.

трактата английского философа, а тем, чтобы выбрать из этого сочинения материал, интересовавший самого «переводчика». Отсюда и обнародование лишь небольшой части сочинения английского автора.

В XVIII веке углубляется интерес к переводам с «легких языков», как их называл еще Сервантес. Если в XVI—XVII столетиях в романских странах переводили прежде всего с латинского и греческого, то в XVIII веке французы стремятся познакомиться с английскими авторами. Интерес к английской философии, науке и литературе непрерывно возрастал во Франции эпохи Просвещения. Появляются и многочисленные переводы Шекспира. Но отношение к английскому драматургу еще очень неровное. Известно, что Вольтеру автор «Гамлета» и «Отелло» казался то великим художником, то «пьяным дикарем»¹. Поэтому переводчики Шекспира на французский язык стремились представить его драмы в соответствии с канонами классицизма. Отсюда и вольности перевода в эпоху Просвещения.

В разные эпохи роль переводов в развитии литературных языков оказалась неодинаковой. В период Возрождения, когда во всех романских странах осуществлялись переводы главным образом с «трудных языков», самим этим переводам придавалось исключительно важное значение в формировании отечественных языков. К тому же последние еще сами не знали строгих норм и находились в состоянии своеобразного брожения. Последующая нормализация литературных языков (особенно французского) помогла взглянуть на назначение переводной литературы с других позиций. Теперь уже к переводной литературе стали подходить с иными, чисто просветительскими критериями. Казалось, что «вульгарные языки» уже больше не нуждаются в помощи «трудных языков». К тому же, по мнению современников, теоретическое credo классицизма давало право переводчикам «улучшать» тексты переводимых авторов. Переводы, в особенности переводы научных сочинений, нередко превращались в свободные пересказы на ту или иную тему. Лишь в следующем, XIX столетии, заново будет поставлена проблема точного и одновременно художественного перевода.

¹ J. Jusserand. Shakespeare en France sous l'ancien régime. P., 1898, стр. 307.

Каково же положение переводов художественной литературы среди других переводов? Почему в разных странах, примерно с начала XIX столетия, именно художественные переводы стали оказывать особенно заметное влияние на дальнейшее развитие литературных языков?

На смену старым переводам приходят новые. Старые переводы нередко забываются, если новые оказываются лучше. Но даже и те переводы, которые, казалось бы, навсегда канули в Лету, иногда оставляют след в литературном языке.

Сейчас уже мало кто помнит русский перевод «Гамлета» Шекспира, в свое время выполненный Н. Полевым (Изд. I, 1837). Но слова Гамлета о погибшей Офелии «Я любил ее, как сорок тысяч братьев любить не могут» (акт 5, сцена 1) остались в русском литературном языке в виде своеобразного «крылатого выражения» именно в этом переводе Полевого. Любопытно, что в оригинале нет *как* («I lov'd Ophelia: forty thousand brothers could not»), его нет и у более поздних переводчиков (ср. в несколько «приподнятом» переводе М. Лозинского: «Гамлет: Ее любил я. Сорок тысяч братьев Всем множеством своей любви со мною Не уравнились бы») и тем не менее это сравнительное *как* с последующим раскрытием («как сорок тысяч братьев любить не могут») прочно живет в русском литературном языке. Оно давно отделилось от своего источника и стало не столько литературным явлением, сколько фактом языка («крылатое выражение») ¹.

История художественных переводов тесно связана с историей художественного стиля языка. Как уже отмечалось в главе 5, художественный стиль не сразу получил индивидуальную окраску у больших мастеров. При всем значении индивидуального дарования писателей предшествующих веков, только с конца XVIII и с начала XIX столетий сознательная работа над языком и стилем своих произведений перемещается в центр творческого внимания поэтов и прозаиков. Соответственно

¹ Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. Крылатые слова. М., 1955, стр. 516 (здесь же даны литературные примеры).

и индивидуальное осмысление языка и стиля переводов художественной литературы тоже углубляется примерно с этого же времени.

Но кто выступает в роли переводчиков художественной литературы? Казалось бы такую роль должны были играть сами писатели. Ведь речь идет о том, чтобы создания художественного стиля одного языка переложить художественным стилем другого языка. «Специалистами» же художественного стиля являются, как известно, сами писатели. Однако история русской и мировой литературы показывает, что писатели либо редко выступали в качестве переводчиков, либо не справлялись с обязанностями переводчиков, когда все же пытались осуществлять те или иные переводы. Чем же это объясняется?

Прежде чем обратиться к примерам, сделаем необходимую оговорку. Конечно, писатели обычно оказывали благотворное влияние на художественный перевод тем, что стимулировали переводчиков, поощряли их деятельность, разъясняли значение переводов для общей культуры общества, для понимания быта и психологии других народов и т. д. Однако большие писатели сами редко бывали хорошими переводчиками.

Мировая литература, разумеется, знает отдельные случаи удачных художественных переводов, осуществленных большими писателями. Немецкий романтик Людвиг Тик прекрасно перевел на немецкий язык «Дон Кихота» Сервантеса, причем перевод этот (изд. I, 1799—1801) до сих пор считается непревзойденным. Французский поэт Жерар де Нерваль осуществил в 1828 году перевод «Фауста» Гёте и заслужил одобрение самого автора¹. Удачно переводили немецких авторов и некоторые итальянские писатели: Кардуччи — из Гейне, Кроче — из Гёте. Румынский классик прошлого столетия Негруци дал хорошие переводы стихотворений Пушкина. В 1896 году И. А. Бунин блестяще перевел «Песню о Гайавате» Г. Лонгфелло. В наши дни следует отметить яркие переводы С. Я. Маршака из Бернса и Шекспира («Сонеты Шекспира»). Примеры можно было бы и увеличить. И тем не менее в подавляющем большинстве случаев выдающиеся писатели, когда они брались

¹ И. Эккерман. Разговоры с Гёте. М., 1934, стр. 484.

за переводы, не столько переводили, сколько создавали свои собственные произведения, навеянные темами и образами Данте или Ронсара, Пушкина или Лермонтова, Гёте или Шиллера, Шекспира или Байрона и т. д. В особенности это относится к стихотворным переводам, но часто то же наблюдается и при переводе прозы.

В самом деле. Можно ли назвать переводами стихотворения Лермонтова или Блока, связанные с темами Гейне? Нет, это не переводы, а переложения, подражания, вариации, собственные создания, — как угодно! — но не переводы. В ряде случаев то же следует сказать и о переводах прозы. Мериме считал, что он переводил повести Пушкина, а Тургенев гордился своими переводами рассказов Флобера. Но, как показали специальные исследования¹, здесь были не переводы, а более или менее свободные переложения, с добавлениями, пропусками, новыми акцентами и т. д.

Тургенев перевел «Иродиаду» и «Легенду о святом Юлиане Милостивом» Флобера. Эта работа Тургенева относится к 1877 году, т. е. к периоду зрелого мастерства писателя. Хорошо известно и отличное знание французского языка, которым свободно владел русский романист. Тургенев сам высоко ценил свои переводы и даже гордился ими. Вот отрывки из его писем к М. М. Стасюлевичу, относящиеся к тому же 1877 году: «Без хвастовства скажу — не знаю, кто бы лучше меня это сделал». «Изо всей моей литературной карьеры я ни на что не гляжу с большей гордостью, как на этот перевод. Это был *tour de force* заставить русский язык схватиться с французским и не остаться побежденным. Что бы ни сказали читатели, я сам собою доволен и глажу себя по головке»².

Между тем в только что названном исследовании М. Клемана показано, что Тургенев допустил в переводе Флоберовских рассказов следующие отступления от оригинала: он вводил пояснительные слова, относящиеся

¹ Л. Коган. Пушкин в переводах Мериме. «Временник пушкинской комиссии». Изд-во АН СССР, 1939 № 4—5; М. Клеман. И. С. Тургенев — переводчик Флобера, в кн.: Г. Флобер. Собрание сочинений в 10-ти т. Т. 5. М. — Л., 1934, стр. 133—150; А. Мейниен. *Trois stylistes, traducteurs de Pouchkine (Mérimée, Tourguènev, Flaubert)*. P., 1962.

² Цитирую по статье М. Клемана, стр. 143.

к реалиям, заменял отдельные слова их синонимами, пропускал целые предложения, казавшиеся ему ненужными и т. д. В добросовестной статье М. Клемана перечислены все многочисленные случаи подобных нарушений принципов современного перевода, если сам перевод претендует на это название. Действительно, Тургенев говорил о своей работе, как о переводе. Но возникает и другой вопрос — только поставленный, но нерешенный в статье М. Клемана, — чем вызваны те или иные отступления от оригинала в русском тексте Тургенева?

Общий ответ на этот вопрос может быть таким: поэтика и стилистика самого Тургенева, как новеллиста и романиста, не совпадали с поэтикой и стилистикой Флобера. Поэтому «исправления» Флобера казались Тургеневу естественными и как бы неизбежными. Тургенев не переводил, а воссоздавал рассказы Флобера сквозь призму своей поэтики и своей стилистики. Речь шла не о том, чтобы сохранить поэтику и стилистику Флобера в «материале» русского языка. Тургенев стремился «переводить» Флобера на свою стилистику. Поэтому перевод не мог не получиться очень вольным.

Подобный анализ этого вопроса потребовал бы специального исследования, поэтому ограничимся здесь двумя примерами.

Тургенев прежде всего стилистически «приподнял» оба рассказа Флобера. Ему, по-видимому, казалось, что легенды, о которых повествует Флобер, этого требуют. Обратимся к первым же фразам «Легенды о святом Юлиане Милостивом». У Тургенева: «Отец и мать Юлиана *обитатели* в замке, построенном посреди лесов, на склоне холма». У Флобера здесь глагол *habitaient* (*habitaient un château*). Но французское *habiter* семантически не равняется русскому *обитать*. Русский глагол стилистически более «возвышен», чем французский (ср. у Гоголя в «Портрете»: «В русском сердце всегда *обитает* прекрасное чувство взять сторону угнетенного»; у Пушкина: «И там, где роскошь *обитала* В сенистых рощах и садах...»). «Камни, которыми вымощен был обширный двор, были так же гладки и чисты, как церковные плиты». У Флобера все гораздо менее торжественно: «Les pavés de la cour étaient nets comme le dallage d'une église». Здесь нет «обширного двора», а просто *двор*, нет и «гладких и чистых камней», а просто

чистые камни, нет и «камней, которыми был вымошен двор». И это только в одной фразе. Весь перевод Тургенева — транспонировка рассказа Флобера в другой стилистический план.

Сказанное, разумеется, не означает, что стилистика Тургенева вообще была «напыщенной». Тургенев всегда оставался великим мастером. Но, решив перевести рассказ Флобера как «сказочную легенду», Тургенев перестал интересоваться замыслом французского писателя. Он теперь следовал за своим замыслом. Поэтому, когда Флобер позднее внес в текст обоих рассказов некоторые поправки и сообщил о них Тургеневу, русский романист совершенно не посчитался с ними при повторном издании своих переводов в 1880 году¹. Тургеневу было дорого то, что создало его перо и его воображение, поэтому он отнесся безразлично к поправкам Флобера.

Но быть может Тургенев исключение? Нет, не исключение. Так чаще всего переводили одни великие писатели сочинения других великих писателей. Вот, например, к каким выводам приходит исследователь, изучивший «Евгению Гранде» Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского: «Достоевский заставляет героев романа испытывать адские муки там, где они страдают, припадок сильнейшего восторга, где они радуются, столбенеть от изумления, где они удивляются, бегать, где они ходят или гуляют, кричать, где они говорят, рыдать, где они плачут, заставлять их сердце кипеть, где оно бьется»². В этих преувеличениях молодого Достоевского Г. Пospelов справедливо усматривает элементы будущей поэтики и стилистики самого Достоевского.

О В. Курочкине, как переводчике Беранже, уже давно известно, что он не столько переводил, сколько свободно пересоздавал Беранже применительно к русским условиям и русским читателям. В 1932 году в стихотворении «Знаменательные поминки» Демьян Бедный писал

¹ М. Клеман. Цит. работа, стр. 143—144.

² Г. Пospelов. «Eugénie Grandet» Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского. «Уч. зап. Ин-та языка и литературы». РАНИОН. Т. 2. М., 1928, стр. 135—136.

об этих опытах Курочкина:

Прикрывая усмешкой язвительность,
Балансируя на цензурном ноже,
Разъедал крепостную действительность
Мотивами Беранже¹.

Может возникнуть вопрос: а как переводили писатели в XX веке? Обратимся к нашему столетию.

Крупнейший румынский прозаик нашего времени М. Садовяну (1880—1961) в 1907 году опубликовал 14 новелл Мопассана в своем переводе. В 1915 году он их переиздал. Переводы, однако, получились настолько свободными, что они скорее походили на чудесную прозу самого Садовяну, чем на не менее прекрасную, но совсем иную, более «сдержанную» прозу французского новеллиста². Вот почему в современных румынских изданиях Мопассана переводы Садовяну не могут быть использованы, точно так же, как в русских изданиях Флобера — переводы Тургенева. Сочинения Мопассана даются в других переводах. Казалось бы именно Садовяну были даны все карты в руки: великолепное знание обоих языков, тонкое словесное мастерство, любимый им самим жанр новеллы и любимый писатель. И все же перевода не получилось. Возникли свободные и очень неточные переложения.

В двадцатые годы ряд переводов из Шекспира опубликовал Андре Жид. Но эти переводы не столько воссоздавали на французском языке пьесы Шекспира, сколько передавали весьма своеобразное отношение самого Жида к английскому драматургу. Стилистика Жида с ее некоторой вычурностью и подражанием классицизму оказалась мало пригодной для передачи шекспировского «буйства». «Классицизм — писал Жид — это искусство выражения многого с помощью немногих

¹ См. об этом вступительную статью И. Ямпольского в кн.: В. Курочкин. Стихотворения. М., 1949, стр. 53—58 и исследование чешского филолога: Ян О. Фишер. Стихотворение Беранже «Безумцы» в тексте пьесы Горького «На дне» (проблема перевода и интерпретации). «Филологические науки». 1965, № 4, стр. 83—87. О том, как свободно обращался с оригиналом в процессе перевода драматург А. Н. Островский показано в исследовании: А. Линин. Островский — переводчик Гоцци. «Известия Азербайджанского ун-та». Т. 6—7. Баку, 1926, стр. 53—65.

² I. Brăescu. Sadoveanu, traducător al lui Maupassant. «Limba română». 1960, № 6, стр. 10—19.

слов»¹. Но применить этот принцип к Шекспиру, писателю другой эпохи, невозможно. В результате получились переводы, весьма далекие от самого Шекспира.

Как и в случае с Садовяну, которому было близко творчество Мопассана, так и в случае с Жидом, стилистическая манера которого всегда оставалась далекой от Шекспира, результаты в одном отношении оказались сходными: возникли не переводы, а сравнительновольные изложения на темы Мопассана и Шекспира.

Нередко приходится слышать возражения. А разве Жуковский не был прекрасным поэтом и не менее прекрасным переводчиком? А как оценить Брюсова? Что надо сказать о работах Маршака, весьма ярких как в области оригинального творчества, так и в области художественного перевода? Можно назвать и европейских поэтов, оставивших заметный след и в оригинальной литературе, и в художественном переводе. При этом речь идет о труднейшей сфере художественного перевода — переводе поэзии.

Жуковский, Брюсов и Маршак нисколько не опровергают общей тенденции, отмеченной раньше.

В. А. Жуковский сам считал себя прежде всего поэтом-переводчиком. В 1809 году в известной статье «О басне и баснях Крылова» он писал: «Не опасаясь никакого возражения, мы позволяем себе утверждать решительно, что подражатель-стихотворец может быть автором *оригинальным* (курсив поэта — Р. А.), хотя бы он не написал и ничего собственного. Переводчик в прозе есть раб, переводчик в стихах — соперник»². Итак, можно быть оригинальным автором, если переводить стихами поэтов. Здесь целая концепция перевода, весьма характерная для Жуковского. Вместе с тем Жуковский был убежден в праве поэта-переводчика на свободное «пересоздание» переводимого произведения. Так и поступал Жуковский в своей переводческой практике. Большинство его переводов — блестящие, но нередко далекие от оригинала произведения. В свое время Марина Цветаева убедительно показала, что знаменитый перевод стихотворения Гёте «Лесной царь»,

¹ A. Gide. Incidences. P., 1924, стр. 40.

² В. А. Жуковский. Полное собрание сочинений в 12-ти т. Т. 9. СПб., 1902, стр. 73—74.

выполненный Жуковским, сам по себе замечательный, представляет собой, однако, совершенно другое стихотворение по сравнению с оригиналом Гёте¹. То же можно сказать и о большинстве других широко известных вольных переводах В. А. Жуковского.

Заслуги Жуковского в области перевода — это заслуги особого рода. Он не столько переводил, сколько создавал на русском языке прекрасные поэтические произведения, навеянные темами Гомсра или Гёте, Шиллера или Байрона, Лафонтена или Уланда. Однако переводы Жуковского сыграли выдающуюся роль в истории русского литературного языка первой трети прошлого столетия. Уже Пушкин, отмечая и очень высоко оценивая переводы своего учителя, в частности — «Шильонского узника» Байрона, писал Н. И. Гнедичу о Жуковском: «...В бореньях с трудностью силач необычайный!»². Пушкин хотел этим сказать, что Жуковский в процессе перевода мастерски умел как бы раздвигать рамки родного языка, находить в нем особые интонации, особые слова, словосочетания и конструкции.

Что касается В. Брюсова, то на своем пути неутомимого переводчика-труженика он знал не только замечательные удачи, но и тяжелые неудачи. Стремление к буквальному переводу (в этом плане Брюсов был антиподом Жуковского) нередко приводило поэта к созданию трудно читаемых стихов, напоминающих подстрочник³.

Видное место в истории русского перевода занимают работы С. Я. Маршака, особенно его переводы из Бернса и Шекспира («Сонеты Шекспира»). Об этих переводах уже существует обширная литература. В ней дана справедливая высокая оценка замечательных переводческих опытов Маршака. На наш взгляд, заслуга Маршака-переводчика заключается прежде всего в том,

¹ Марина Цветаева. Два Лесных Царя. «Мастерство перевода». М., 1964, стр. 283—291.

² А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти т. Т. 10. 1949, стр. 46 (здесь Пушкин цитирует стих из послания П. Вяземского «В. А. Жуковскому»). О Жуковском как переводчике см.: А. Веселовский. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904, стр. 494—496.

³ О Брюсове-переводчике интересные материалы приведены в кн.: «Русские писатели о переводе (XVIII—XX вв.)» Л., 1960, стр. 532—567.

что в своих стихотворных переводах он остается не только поэтом, но и точным интерпретатором подлинника. Как правило, это редко удастся переводчикам, которые сами являются одновременно и оригинальными поэтами. К приведенным в предшествующих разделах примерам можно прибавить и более новый — перевод «Фауста» Гёте, осуществленный Б. Пастернаком. При всех заслугах поэта, который сумел создать для русского читателя новый яркий текст такого произведения, как «Фауст», его перевод оказался во многих отношениях вольным. Пастернак дал свою своеобразную интерпретацию «Фауста», существенно отличную от авторской¹.

Так подтверждается положение, согласно которому крупные оригинальные поэты редко удерживаются от соблазна дать собственное истолкование подлинника. Поэтому их переводы, сами по себе иногда блестящие как поэтические произведения, не всегда могут быть названы переводами в современном смысле этого слова. В мировой литературе исключения из этого правила сравнительно редки. О них уже говорилось в предшествующих строках.

К. Чуковский в своей интересной книге о переводе замечает: «Вообще как-то странно называть Маршака переводчиком. Он скорее конкистадор, покоритель чужеземных поэтов, властью своего дарования обращающий их в русское подданство. Он так и говорит о своих переводах Шекспира:

Я перевел Шекспировы сонеты.
Пускай поэт, покинув старый дом,
Заговорит на языке другом,
В другие дни, в другом краю планеты»².

Оговорка К. Чуковского характерна. Сам отличный переводчик, теоретик перевода, историк литературы, критик и, наконец, всем известный писатель, К. Чуковский все же считает, что Маршака «как-то странно называть переводчиком». Эта оговорка отражает объективное положение вещей: до сих пор выдающиеся писатели

¹ См. обстоятельный анализ этого перевода в кн.: Е. Эткинд. Поэзия и перевод. Л., 1963, стр. 206—214.

² Корней Чуковский. Высокое искусство. О принципах художественного перевода. М., 1964, стр. 204.

(особенно поэты), когда они брались за переводы (особенно стихотворные), чаще всего не столько переводили, сколько создавали оригинальные произведения на мотивы тех или иных зарубежных авторов. Исключения в данном случае настолько редки, что они лишь подтверждают правило. Вот почему и о С. Я. Маршаке, создателе замечательных переводов, все же «как-то странно» говорить как о переводчике.

В чем же причина неуспеха выдающихся писателей именно как переводчиков? На наш взгляд в том, что для современного хорошего художественного перевода (особенно поэтического) необходима и точность и подлинная вдохновенность (мастерство) исполнения. У выдающегося писателя-переводчика чаще всего есть и то, и другое. Но дело в том, что вдохновенность очень часто переходит в этих случаях в переосмысление произведения, поэтому получается не перевод, а свободное создание на другом языке произведения «на тему» иностранного писателя. Так получилось с «Лесным царем» и другими переводами Жуковского, с тургеневскими переводами Флобера, с переводами Мериме из Пушкина и Гоголя, как и со многими современными переводами писателей — непрофессиональных переводчиков.

А что же должен уметь делать переводчик-профессионал? Он должен владеть теми же двумя «секретами» (точность и вдохновенность — мастерство), но второй его «секрет» не имеет права превращаться в свободное переосмысление оригинала, как то часто наблюдается в переводах, выполненных писателями (переводчиками-непрофессионалами). В противном случае возникают не переводы, а нечто совсем другое, только что названное сочинением «на тему» зарубежного автора. Идеальным же случаем здесь является: своеобразное и трудное сочетание писательского мастерства с высокой квалификацией переводчика-профессионала.

5

Здесь возникает еще одна проблема, до сих пор почти совсем неизученная. Она уже прямо не связана с теорией перевода, хотя и имеет непосредственное отношение к вопросу о «писательском двуязычии». Имеем в

виду возможность или невозможность творчества писателя на двух языках, т. е. такие случаи, когда автор пишет свои сочинения то на одном, то на другом или даже на нескольких языках.

В свое время А. А. Потебня вслед за В. Гумбольдтом считал, что оригинальный писатель не в состоянии «думать на двух языках». Он, разумеется, может знать разные языки в разной степени, но творить, выступать как создатель оригинальных художественных произведений он в состоянии лишь на родном языке. Потебня ссылался при этом на творчество Тютчева и Тургенева — больших знатоков европейских языков, — но писавших свои художественные сочинения только на родном языке. Письма, политические, критические и научные исследования они могли облекать в форму других языков. Но это оказывалось невозможным в художественном творчестве. Потебня ссылался и на свидетельство самого И. С. Тургенева, признававшегося, что как художник он не мыслит себя «вне родного языка». Статья Потебни «Язык и народность», в которой излагались приведенные положения, была впервые опубликована в журнале «Вестник Европы» в 1895 году (уже после смерти ее автора), а затем неоднократно переиздавалась в разных сочинениях А. А. Потебни¹.

Потебня исходил в данном случае из тезиса В. Гумбольдта, согласно которому каждая система языка опирается на особую систему мышления человека. Мысли людей, неизбежно преломляясь сквозь призму языка, всякий раз приобретают особый характер, так как различных призм столько, сколько языков в мире. Гумбольдт был близок к неправомерному отождествлению языка и мышления.

Здесь нет необходимости критиковать ошибочную концепцию отождествления языка и мышления. При всей глубокой и неразрывной связи языка и мышления, они образуют единство, но отнюдь не тождество. Об этом уже много писали² советские и некоторые зарубежные

¹ Начиная с третьего издания известной книги А. А. Потебни «Мысль и язык», статья «Язык и народность» обычно дается как приложение к ней.

² См., например, сб. «Вопросы теории языка в современной зарубежной лингвистике». Изд-во АН СССР, М., 1961.

ученые. Но необходимо отметить другое: сам Потебня в своих проникновенных конкретных лингвистических исследованиях опровергал представление о тождестве языка и мышления, так как постоянно показывал противоречивые формы взаимодействия между ними.

В связи с интересующим нас вопросом о «писательском двуязычии» надо обратить внимание на аргументацию Потебни: писатель не может одновременно создавать художественные произведения на разных языках не столько в силу тождества языка и мышления (как теперь уже известно — мнимого тождества), сколько по причине «бесконечных выразительных возможностей» любого развитого национального языка. Эти бесконечные выразительные возможности писателю обычно открываются лишь в сфере его родного языка¹.

Поставленная так, проблема невозможности или во всяком случае большой трудности писать художественные произведения не на родном языке приобретает иной смысл. Она уже непосредственно не связывается с представлением о тождестве языка и мышления. Речь идет, разумеется, о художественных произведениях большого национального значения, а не о «проходных» сочинениях, создание которых доступно почти каждому на любом языке, в той или иной степени ему знакомом.

Но разве опыт мировой литературы не опровергает утверждения Потебни? Разве литература не знает «двуязычных» писателей?

Обратимся к примерам. Г. Гейне писал не только по-немецки, но и по-французски, однако не его французские сочинения обессмертили его имя. Английский поэт Суинберн (Swinburne, 1837—1909) иногда обращался к французскому языку, но только его английские стихотворения вошли в историю литературы. О. Уайльд тоже писал по-французски, но историки литературы не придают серьезного значения его французским произведениям. По свидетельству С. Мерилля, О. Уайльд свободно и изящно объяснялся по-французски, но, как писатель, затруднялся, обращаясь к французскому. Во французском тексте его драмы «Саломея» оказались яв-

¹ Таков, на мой взгляд, общий смысл статьи Потебни «Язык и народность» (см. А. А. Потебня. Мысль и язык. Изд. 5. Харьков, 1926, стр. 173—205).

ные стилистические промахи¹. Современный чилийский поэт Уидобро мало известен своими французскими стихами, но широкой популярностью пользуются его испанские произведения, написанные на родном языке. Таких примеров можно привести множество.

Несколько сложнее дело обстоит с такими писателями, как С. Пшибышевский (1868—1927). Начав свою деятельность на немецком языке и получив известность как немецкий писатель, Пшибышевский с 1898 года переезжает в Польшу и обращается к родному ему польскому языку. Теперь он становится польским писателем. Однако, критика не раз обнаруживала в его немецких сочинениях следы польского синтаксиса, а в произведениях, написанных по-польски — следы немецкого синтаксиса². Но случаи, когда писатель как бы «раздваивается» между двумя языками, а, соответственно, и между двумя национальными культурами, остаются очень редкими в истории мировой литературы. Великий закавказский поэт XVII века Саят-Нова писал даже на трех языках — армянском, грузинском и азербайджанском. У нас в СССР, где русский язык стал средством межнационального общения всех народов страны, наблюдаются отдельные примеры параллельного обращения к родному и русскому языкам в художественном творчестве. Но и в СССР сохраняется общее положение: как правило писатели создают художественные произведения на своем родном языке.

В этой связи интересна и история автопереводов: отдельные случаи художественных переводов на другие языки собственных сочинений. Так, украинский писатель Г. Квитка-Основьяненко (1778—1843) переводил на русский язык свои же произведения, но делал это значительно хуже, чем, например, Даль, осуществивший русский перевод «Солдатского портрета» Квитки. Как недавно убедительно показал исследователь, проблема здесь не сводится к тому, кто лучше знал русский язык — Квитка или Даль. Проблема сложнее. «Творческое раздвоение не позволило Квитке стать наилучшим

¹ М. П. Алексеев. Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия. «Труды юбилейной научной сессии Ленинградского ун-та, секция филологических наук». 1946, стр. 207—208.

² См. Я. Яцимирский. Новейшая польская литература от восстания 1863 года до наших дней. Т. 2. СПб., 1908.

переводчиком своих произведений». Он смог создавать сочинения лишь на родном языке. Адекватные же переводы у него не получались¹.

Особую проблему составляют отдельные вкрапления «чужих языков» в состав оригинального художественного текста. Уже в литературе средних веков известны случаи, когда тот или иной персонаж произносит отдельные слова или даже целые предложения на другом языке². Подобные иностранные «материалы» еще не преследовали целей индивидуальной речевой характеристики, не существовавшей в ту эпоху. Они давались тогда либо как «экзотика», либо в связи с трудностями выражения определенных понятий и представлений на родном языке. В эпоху Возрождения такие вкрапливания становятся более многочисленными. Великие географические открытия и новые связи между народами увеличивают интерес ко всему «заморскому». Когда в романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» Пантагрюэль знакомится с Панургом, то новый персонаж сначала отвечает по-немецки, затем на каком-то искусственном, выдуманном *ad hoc* языке, после чего следуют замечания по-итальянски, по-английски, по-испански, по-датски, по-гречески, по-еврейски и даже по-баскски, причем все эти слова и целые предложения время от времени сопровождаются возгласами на каких-то фантастических языках.

Совсем иначе проблема «чужих языков» в составе художественного произведения решается в литературе тех эпох, которым уже доступно историческое понимание значения национальных культур и национальных языков. Это — литературы XIX — XX столетий. В романе Льва Толстого «Война и мир» иностранцы могут говорить и на иностранных языках и по-русски, но даже тогда, когда в тексте романа их речи звучат не на их родном языке, читатели все же всегда ощущают «языковый барьер»: даже «русские фразы» Наполеона в ро-

¹ А. М. Финкель. Об автопереводе (на материале авторских переводов Г. Ф. Квитки-Основьяпенко). В сб.: «Теория и критика перевода». Изд-во ЛГУ, 1962, стр. 125.

² К. Bardenwerper. Die Anwendung fremder Sprachen und Mundarten in den französischen Mysterien des Mittelalters. Halle, 1910; E. Neuvonen. El pasaje bilingüe de Juan Ruiz. «Neuphilologische Mitteilungen». Вып. 32. 1931, стр. 86—92.

мане воспринимаются иначе, чем русские фразы, например Кутузова. «Эта Moscow не давала покоя воображению Наполеона» (т. 3, ч. 2, гл. 7). Здесь достаточно одного слова *Москва*, написанного по-французски, чтобы окрасить косвенную речь автора элементами прямой речи персонажа. При всей сложности проблемы французских текстов «Войны и мира»¹ несомненно одно: многоязычие помогает автору выявить многообразие национальных характеров, обрисованных в самом романе.

Несомненно и другое: в литературе XIX—XX веков «чужие языки» служат средством речевой характеристики персонажей. Тем самым они косвенно обогащают ресурсы литературных языков, в частности их художественного стиля. Теперь «чужие языки» — это уже не экзотика, как то наблюдалось в литературе средних веков и, в меньшей степени, — в литературе эпохи Возрождения.

Глубже осознано и другое противопоставление — «чужие языки» и диалекты. Если до начала XIX столетия диалекты в составе художественного произведения обычно рассматривались в том же плане, что и «чужие языки» (все, «необычное» противопоставлялось всему «обычному», т. е. своему родному языку), то в связи с возникновением и дальнейшим развитием исторической концепции языка и культуры эти понятия разграничиваются и уточняются. В уже упоминавшемся романе Рабле диалектные формы французского языка воспринимались в том же плане, в каком баскские и немецкие слова и выражения. У писателей XIX—XX веков здесь проводится разграничение: функция диалектных слов и форм в истории языка иная, чем функция иностранных языков. Поэтому в «Войне и мире» диалектные слова и выражения встречаются в речи крепостного Лаврушки, тогда как кальки с французского возможны в диалогах Пьера и невозможны в репликах Лаврушки. Все как бы «расставляется» по своим местам.

Итак, переводы с иностранных языков на родной непосредственно связаны с историей развития самого родного языка. Поэтому в истории литературных языков переводу, истории перевода и теории перевода должно

¹ См. об этом: Н. К. Гудзий. Что считать «каноническим» текстом «Войны и мира»? «Новый мир». 1963, № 4, стр. 234—246.

принадлежать видное место. Разрабатывая теорию перевода, нельзя забывать, что такие понятия, как «точный перевод», «вольный перевод», «хороший перевод» и т. д. наполнялись разным содержанием в разные исторические эпохи. Иногда переводы «обгоняли» литературные языки, иногда они следовали за их развитием, но во всех случаях находились многочисленные контакты, определявшие формы взаимодействия между языком различных переводов и литературным языком этой же эпохи. Если общая история переводов неотделима от общей истории литературных языков, то история художественных переводов неотделима от истории художественного стиля языка, от состояния художественной литературы того или иного народа.

ГЛАВА IX

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЯЗЫКИ И ДИАЛЕКТЫ

1

В первой главе попутно уже шла речь о том, в каких взаимоотношениях находятся литературные языки и диалекты на разных этапах их исторического существования. Теперь предстоит уточнить роль диалектов в процессе формирования литературных языков в тех или иных странах. Необходимо при этом обнаружить, какую общую функцию выполняют диалекты и как она видоизменяется в разнообразных исторических условиях.

Как известно, сложность самого понятия «диалект» заключается прежде всего в том, что его границы точно не обозначены. Каждая из особенностей, отделяющая один диалект от другого, обычно имеет свою изоглоссу. Поэтому уже в семидесятых годах прошлого века многие крупные лингвисты (Поль Мейер, Гастон Парис и особенно Г. Шухардт и Ж. Жильерон) стали отрицать реальность понятия «диалект». Полю Мейеру диалекты представлялись «произвольной концепцией нашего ума», а Гуго Шухардт в лекции «О классификации романских языков», прочитанной в 1870 году в Лейпцигском университете, утверждал, что романские диалекты образуют сплошную языковую непрерывность с взаимно переплетающимися признаками. Народные говоры настолько незаметно переходят друг в друга, что невозможно определить их границы. Эту же точку зрения разделял и виднейший диалектолог первой четверти нашего столетия Ж. Жильерон¹.

¹ Г. Шухардт. Избранные статьи по языкознанию. М., 1950, стр. 122—140; G. Paris. *Mélanges linguistiques*. Vol. 2. P., 1907, стр. 432—448; J. Gilliéron et M. Roques. *Études de géographie linguistique*. «Revue des langues romanes», 1907, № 21, стр. 125.

Против такого нигилистического отношения к самому понятию «диалект» неоднократно выступали швейцарские лингвисты, стремившиеся установить четкие границы между диалектами (Гоша и его последователи). Но, как показала последующая практическая работа в области диалектологии, проблема не могла быть сведена к тому, чтобы одной крайности противопоставить другую. Более поздние разыскания диалектологов разных стран привели многих к убеждению, что понятие диалекта — это вполне реальное понятие, нуждающееся, однако, в конкретно-историческом осмыслении. Различные пути исторического сложения народностей в нации предопределили в основных чертах и формы сложения самих диалектов.

Для филолога, изучающего историю языка в связи с историей народа и историей его культуры, не может быть никакого сомнения в реальности не только понятия диалекта, но и путей исторического формирования конкретных диалектов. К тому же обширный материал, накопленный современными диалектологами, позволяет теперь считать, что отсутствие четких границ между многими диалектами (а это сбивало с толку многих диалектологов еще не так давно) свидетельствует не об ирреальности диалектов, а лишь о сложности взаимоотношений между диалектами, между формами их исторического становления и дальнейшего развития¹.

Сказанное имеет непосредственное отношение и к романскому лингвистическому материалу. Зародившись на почве изучения романских языков, скептическое отношение к возможности выделения отдельных диалектов ощущается иногда еще и теперь, но в целом современные филологи успешно изучают диалекты, и накопившийся большой материал как бы призывает их взглянуть другими глазами на понятие диалекта.

Известно, что на территории распространения современных романских языков диалектные различия представлены весьма неодинаково. В то время как в Италии несходства между диалектами до сих пор обозначены достаточно резко, в особенности — между северными и южными районами страны (говорящие на сицилийском

¹ См. об этом сб.: «История русской диалектологии». Изд-во АН СССР, М., 1961.

наречии не понимают ломбардцев, прибегающих к своему диалекту), аналогичные диалектные расхождения в Испании или Румынии представлены гораздо слабее (здесь выходцы из разных областей каждой страны прекрасно понимают друг друга). Между этими «крайними» территориями располагаются такие страны, диалектное дробление которых оказывается как бы «средним»: не таким резким, как в Италии, но и не таким «вялым», как в Испании или Румынии. К подобным «средним» (по диалектному признаку) государствам относятся Франция и, отчасти, Португалия. Положение осложнится, если учесть территории распространения романских языков за пределами Европы, и прежде всего — испанского в государствах Латинской Америки, португальского — в Бразилии (см. об этом гл. I).

К диалектному дроблению романских стран следует подойти и с исторической точки зрения. Тогда возникнут новые проблемы.

Если задаться вопросом о том, на основе какого диалекта стал впоследствии развиваться тот или иной литературный язык, то ответ будет двояким. В одних странах диалект столицы становится основой будущего литературного языка, в других — процесс оказывается гораздо сложнее и выдвижение столицы непосредственно еще не обеспечивает выдвижения ее диалекта.

В этом плане сравнительно простая ситуация сложилась во Франции. Постепенное экономическое и политическое выдвижение центральной области страны Иль де Франса во главе с Парижем приводит к столь же постепенному, но неуклонному процессу выдвижения центрального (парижского или франсийского) диалекта, который оказывается в основе общенародного, а затем и общелитературного языка страны¹. Сходная картина обрисовывается и в Испании, хотя вследствие более позд-

¹ Как правило, выдвижение литературного языка на базе определенного диалекта сопровождается и параллельным превращением данного диалекта в основу общенародного языка (влияние других диалектов при этом не исключается). В дальнейшем, однако, речь будет идти в первую очередь о взаимоотношениях между литературным языком и диалектами, поэтому общенародный язык упоминается не всегда (о нем, как источнике литературного языка см. гл. I).

него экономического и политического развития Мадрид становится столицей лишь в 1560 году, а кастильский диалект уже раньше закладывается как фундамент литературного языка всей Испании¹.

Значительно более сложная ситуация — в Румынии и особенно в Италии. Название Бухарест встречается уже в одном документе 1459 года, хотя столицей румынского государства этот город делается лишь в 1859 году, т. е. через четыре столетия. И хотя в основе современного литературного румынского языка оказывается диалект Мунтении — области, расположенной вокруг Бухареста, выдвижение центрального диалекта протекало здесь с подъемами и «падениями»².

Иная расстановка диалектных «сил» сложилась в Италии. Уже Данте в начале XIV столетия пытался разобраться в соотношении итальянских диалектов. Но, как увидим дальше, до конца понять это соотношение было трудно не только Данте, но и диалектологам нашего времени. Выдвижение столицы не сыграло такой роли в Италии, как аналогичное выдвижение столиц во многих других европейских государствах, в частности — во Франции, Англии и Испании. К тому же позднее национальное объединение Италии (в шестидесятых годах прошлого столетия) не могло не вызвать и лингвистических последствий — борьбы разных диалектов за право считаться первым среди других локальных средств языкового общения. Но прямому выдвижению одного из диалектов в Италии препятствовали столь многочисленные факторы, что понадобились столетия, прежде чем страна получила единый литературный язык.

Романские страны знали два основных пути разви-

¹ Известно, что в наши дни кастильский, как термин, выступает в качестве абсолютного синонима к испанскому. Говорят «кастильский язык» в смысле «испанский язык». Впрочем, Менендес Пидаль считает последнее наименование более точным (R. Menéndez Pidal. *La lengua de Cristóbal Colón*. Madrid, 1958, стр. 103—104). О кастильском как основе общеиспанского см.: R. Menéndez Pidal. *Castilla*. Buenos Aires, 1947, стр. 171—218; Amado Alonso. *Castellano, español, idioma nacional*. Historia espiritual de tres nombres. Buenos Aires, 1958, стр. 19—46.

² E. Petrovici. *Baza dialectală a limbii noastre naționale*. «Limba română». 1960, № 5, стр. 60—78; А. Граур. Румынский язык. Бухарест, 1964, стр. 64. Несколько иначе: I. Coteanu. *Elemente de dialectologie a limbii române*. București, 1961, стр. 66—114.

тия литературного языка: либо один из диалектов (чаще всего столичный или столичный в перспективе) превращался в основу литературного языка, либо литературный язык впитывал в себя элементы разных диалектов, подвергая их определенной обработке и переплавляя в новую систему. Первый путь был проложен во Франции и Испании, второй — в Италии. В остальных романских странах литературный язык как бы «располагался» между этими двумя полярными формациями, приближаясь то к первой, то ко второй.

Новые осложнения наступали тогда, когда менялась основа литературного языка. За пределами романских стран подобная «смена диалектов» наблюдалась, например, в Англии и в Нидерландах. Первоначально литературный язык в Англии опирался на уэссекский диалект, на котором было написано большинство древнеанглийских памятников. Позднее, в связи с процессом постепенного образования нации, выдвигается лондонский диалект. Происходит своеобразная смена основы литературного языка. Престиж лондонского диалекта укрепляет Дж. Чосер (1340—1400), писавший на нем¹.

Нечто подобное происходит и в Нидерландах. Но здесь литературный язык претерпевает не двойную, как в Англии, а даже тройную смену диалектной основы. Подъем и последующий упадок в экономической, политической и культурной жизни провинций Фландрии и Брабанта определяют соответствующую смену диалектов (в XIV столетии брабантский диалект вытеснил фламандский, а в XVI и XVII веках сам был вытеснен голландским диалектом), как переменных основ нидерландского литературного языка².

Все эти случаи могут быть отнесены к разновидностям первого пути развития литературного языка на базе определенного диалекта. Второй путь формирования литературного языка (на основе взаимодействия разных диалектов, без решающего воздействия одного из них) тоже знал разнообразные варьирования в разных

¹ В. Н. Ярцева. Об изменении диалектной базы английского национального литературного языка. В сб.: «Вопросы формирования и развития национальных языков». Изд-во АН СССР, М., 1960, стр. 90—122.

² С. А. Миронов. Диалектная основа литературной нормы нидерландского национального языка. Там же, стр. 62.

странах. «В литературном словацком языке нельзя обнаружить конкретные черты какого-нибудь одного диалекта... В отношении словацкого литературного языка можно говорить не о диалектной основе, а скорее о наддиалектной основе — среднесловацком интердиалекте»¹. Как будет показано дальше, романские языки тоже знали разновидности двух путей развития литературных языков. И все же, несмотря на эти разновидности и варьирования, детерминированные конкретно-историческими причинами, два пути развития, очерченные в предшествующих строках, остаются вполне реальными.

Обратимся теперь к тому, как непосредственно прокладывались пути развития литературных языков в их взаимоотношениях с диалектами.

2

Из всех романских языков французский наиболее близок к «идеальному варианту» первого типа развития литературного языка с опорой на один диалект, причем диалект столицы. В науке, однако, существует две точки зрения по вопросу о том, с какого времени преобладание парижского (шире — франсийского) диалекта стало бесспорным.

Дело в том, что диалектная принадлежность древнейших французских текстов все еще остается спорной. Г. Люкинг, например, считал, что «Страсбургские клятвы» возникли на западе Франции, а Г. Парис относил их к северу. Сюшье полагал, что «Житие св. Леодегария» было сложено в Пикардии, а Валькоф настаивал на южном происхождении текста. Аналогичные колебания обнаруживаются и по отношению к другим древнейшим текстам IX—XI веков. Собственно франсийские памятники появляются позднее. О франсийском диалекте IX—XI веков непосредственно ничего неизвестно. Поэтому К. Фосслер имел все основания дать характеристику этому диалекту (для отмеченной эпохи) по способу от противного: «...не нормандский, не пикардский,

¹ Из выступления Л. Йонке (см. «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссий». Т. 2. М., 1958, стр. 29).

не шампанский и не какой-нибудь другой, известный нам диалект»¹.

Вот почему некоторые исследователи считают, что франсийский диалект выдвинулся не сразу. Поначалу ведущее положение занимали западные французские диалекты. Они были распространены на территории относительно централизованного в ту эпоху англо-норманно-анжуйского феодального королевства. И лишь позднее, к XIII столетию, центр переместился в сторону Иль-де-Франса (откуда и название — франсийский) в связи с увеличением в экономической, политической и культурной жизни страны удельного веса Парижа, столицы государства. Смены диалектной основы здесь, однако, не произошло, как, например, в Англии или Нидерландах: в языковом отношении западные диалекты мало отличались от говора Иль-де-Франса. Географическое перемещение не привело к сколько-нибудь заметным лингвистическим трансформациям².

Согласно иной концепции, франсийский диалект стал господствовать в письменности уже с начала XII столетия. Литература на других диалектах, хотя и продолжала существовать до XIV столетия, не имела, однако, такого значения, как литература на центральном диалекте. Правда, язык памятников центра впитывает в себя немало элементов из других диалектов, но господство франсийского определилось рано. Негативная характеристика франсийского, данная Фосслером по отношению к более ранней эпохе, к периоду от XII века и позже уже не применима³.

Несмотря на отличие второй точки зрения от первой, их объединяет понимание ведущей роли франсийского в истории формирования французского литературного языка. Согласно одному толкованию, эта ведущая роль оформилась несколько позднее, согласно другому —

¹ «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie». 1917, № 1—2, стр. 110.

² Н. А. Катагощина. Процессы формирования французского письменно-литературного языка. «Вопросы языкознания». 1956, № 2, стр. 27—40.

³ C. Gossen. Petite grammaire de l'ancien picard, P., 1951, стр. 99. Из более ранней литературы: F. Brunot. Histoire de la langue française. Vol. I, P., 1905, стр. 325—331.

раньше, хотя сторонники обеих концепций не сомневаются в том, что именно на основе франсийского сложился литературный язык Франции. Даже если и признать, что в IX—XI веках западные диалекты еще не давали возможности франсийскому «заговорить полным голосом», сами эти диалекты в лингвистическом отношении были настолько близки к франсийскому, что дальнейшая «переориентация» на франсийский по существу мало изменила соотношение сил. Сходный диалектный материал как бы сам по себе, своей сравнительной однородностью, сближает обе точки зрения по вопросу о роли франсийского в формировании литературного языка во Франции.

Сравнительно раннее выдвижение франсийского не обусловило, однако, быстрого оттеснения других диалектов. Между первым и вторым факторами связь устанавливалась более сложная. Исследователи отмечали, что расхождения между диалектами в XII—XIII столетиях стали углубляться по сравнению с дифференциальными тенденциями диалектов эпохи первых французских памятников IX—X веков¹. Это и понятно, если учесть, что латинская основа, сдерживавшая расхождения, заметнее ощущалась в ранних памятниках, чем в памятниках более поздних. Освобождаясь от латинской «опеки», диалекты не только приобретали самобытные черты, но и отдалялись друг от друга. Они отдалялись и от общей (латинской) основы, которая в более ранний период сближала их.

Оказалось, что процесс выдвижения центрального франсийского диалекта не сразу привел к оттеснению других диалектов. Постепенно окрепли силы, углубившие дифференциальные тенденции между диалектами. Несхожие друг с другом диалекты нивелировать стало труднее, чем диалекты схожие. Когда же диалекты были весьма близки друг к другу (IX—X века), франсийский еще не получил большого престижа, когда же престиж был завоеван (XII—XIII века), тогда отдельные диалекты уже настолько разошлись и настолько развились, что франсийский теперь не мог с ними «справиться» сразу. Вот и получилось, что выдвижение франсийского и оттеснение других диалектов выступили как

¹ См. сб. статей «La notion du bon usage». Р., 1962, стр. 23.

процессы, не прямо, а лишь косвенно, связанные между собой. В определенный исторический период они даже обособились друг от друга.

Но уже с XIV столетия описанные процессы вновь сближаются. Франсийский диалект заметно укрепляет свои позиции. Фруассар (около 1337—1404) был последним крупным прозаиком, который еще писал на диалекте (пикардском). Начиная с XV века, диалекты почти целиком «уходят» в сферу разговорной речи. Но здесь они успешно конкурируют с литературным языком вплоть до революции 1789—1793 годов.

Нужно иметь в виду, что еще в XVII столетии из 30 миллионов населения Франции, 29 миллионов, т. е. свыше 96%, были людьми неграмотными. 11 ноября 1661 года Расин писал Лафонтену из города Нима на юго-востоке Франции: «Еще находясь в Лионе, я заметил, что не понимаю местного говора, да и меня здесь не понимают... Уверяю вас, что мне в такой же степени нужен переводчик, в какой он был бы необходим жителю Москвы (un Moscovite), оказавшемуся в Париже»¹. Когда же позднее, уже в начале XVIII столетия, Людовик XIV посетил одно пикардское село к северу от Парижа, то местный правитель был вынужден приветствовать короля на пикардском диалекте, причем Людовик приветствия не понял².

Иначе складывалась судьба письменного литературного языка. Так как на диалектах, начиная с XV столетия, практически уже никто не писал, то условия для единства письменных норм стали складываться гораздо раньше, чем для норм разговорной речи. К. Госсен, занимавшийся вопросом о единстве норм письменной речи, относит сложение подобного единства к XV и XVI столетиям, тогда как в разговорной речи известная пестрота норм сохраняется вплоть до настоящего времени.

Но и единство письменной речи в XV и XVI веках явно преувеличено Госсеном. Дело в том, что в эпоху «защиты» французского языка в XVI столетии, когда

¹ Цитирую по статье: C. Gossen. Die Einheit der französischen Schriftsprache im 15 und 16 Jahrhundert. «Zeitschrift für romanische Philologie». Н. 5—6. 1957, стр. 437.

² Там же. В той же работе Госсена указаны и предшествующие исследования, посвященные взаимоотношениям литературного языка и диалектов.

главным противником родного языка считалась латынь, господствовавшая в науке и законодательстве, гуманисты и писатели эпохи Возрождения сами широко черпали слова из различных диалектов, чтобы доказать богатство французского языка и обосновать его способность успешно конкурировать с латынью. Стоит здесь вспомнить позицию таких деятелей той эпохи, как Рабле, Ронсар, Дю Белле, Монтень и многих других. Сами диалекты тогда рассматривались чуть ли не как основной источник пополнения и обогащения литературного языка, поэтому провести между ними и литературной нормой хоть сколько-нибудь отчетливую границу было не легко.

Положение изменилось лишь в XVII столетии. В ту эпоху работа над литературным языком стала пониматься как исследование его внутренних ресурсов, а поэтому и диалекты начали строго отделяться от литературного языка и его нормы. Такая позиция характерна и для крупнейших грамматистов этого столетия и для Французской академии, специально созданной для обоснования норм «хорошего обычая» в языке (*bon usage*). Разумеется, отдельные диалектные слова продолжали просачиваться в литературный язык¹, но процесс отчетливого разграничения диалектного и литературного «материала» наметился уже в XVII столетии.

Итак, французский литературный язык вырастает на основе франсийского диалекта. Процесс выдвижения франсийского не был, однако, простым и прямолинейным. Он протекал с подъемами и «падениями». Соответственно менялись и взаимоотношения литературного языка с другими диалектами. И все же во Франции литературный язык возникает на основе центрального диалекта, хотя и подвергается некоторым воздействиям со стороны других диалектов западных и северных областей страны.

¹ A. Dauzat. *Les patois*. P., 1927, стр. 85—92; E. Deschanel. *Les déformations de la langue française*. P., 1898, стр. 270—271. Необходимо, однако, заметить, что в новое время в литературный язык стали проникать не столько диалектные, сколько так называемые региональные слова, обычно свойственные ряду диалектов одновременно. Ср. с этим в терминах советской лингвистики: диалектные слова и просторечие (последнее уже анализировалось в главе о языковых стилях).

Совсем иначе сложились взаимоотношения литературного языка и диалектов в Италии. Здесь не оказалось диалекта, центральное положение которого совпадало бы с ведущим (в экономическом и политическом отношениях) положением самой области — представительницы данного диалекта — в жизни всей страны. Территориальная, экономическая и политическая раздробленность Италии, а вслед за нею и раздробленность диалектная, резко отделили историю литературного языка в Италии от аналогичной истории литературного языка во Франции и сблизили Италию с Германией, также сохранявшей в течение столетий пестроту диалектных отношений¹.

Со второй половины XIII столетия в Италии все же выдвигается тоскано-флорентийский диалект. С этого времени престиж Флоренции заметно увеличивается Данте, Боккаччо и Петрарка, выходцы из Флоренции, писавшие на языке, сложившемся прежде всего во Флоренции, не могли не способствовать славе этого города. Его слава продолжает увеличиваться вплоть до середины XVI столетия, после чего начинается закат Флоренции вместе с гибелью флорентийской республики. Но в XIV—XVI веках Флоренция — один из важнейших центров итальянской культуры. Вслед за упомянутой великой «тройкой» (Данте, Боккаччо, Петрарка) во Флоренции позднее появляются такие писатели, как Макиавелли и Гвичардини, такие художники, как Леонардо да Винчи, Микельанджело, Боттичелли, Джотто, Вазари и многие другие.

Выдвижение тоскано-флорентийского диалекта стало определяться культурно-историческими предпосылками. В политическом отношении с Флоренцией успешно конкурировали и Рим, и Неаполь, и Генуя, и даже Палермо². Культура же Флоренции была выше культуры любого из перечисленных городов.

Совсем иная ситуация сложилась, как мы видели, во Франции. Здесь Париж стал не только лингвистическим, но и политическим центром страны, причем первое было

¹ В. М. Жирмунский. Немецкая диалектология. М. — Л., 1956, стр. 26.

² К. Vossler. Südliche Romania. Leipzig, 1950, стр. 10.

обусловлено вторым. В Италии подобной детерминации не оказалось, поэтому соотношение между «главными» и «неглавными» диалектами сразу же осложнилось.

Так возникла знаменитая контраверса: какой диалект лежит в основе литературного языка страны? Данте еще не решался назвать флорентийский диалект основой литературного языка. Ему казалось, что литературный язык как бы возвышается над отдельными говорами и впитывает в себя все лучшее, что представлено в речи обитателей разных областей страны (см. гл. 11). Флоренция не была столицей государства (совсем в другую эпоху этот город оказался столицей, но удерживал права столицы лишь на протяжении шести лет — с 1864 по 1870 годы). Между тем Париж уже с XIII века становится столицей Франции и в дальнейшей истории не разделяет своих «столичных функций» с другими городами страны¹. Все это не могло не обусловить несходства судеб диалектов и литературных языков в обоих государствах.

Спорность диалектной основы итальянского литературного языка вызвала полемику между сторонниками флорентийского и его противниками. Эта полемика стала особенно острой в начале XVI столетия и с новой силой она вспыхнула вновь, через несколько столетий, после национального объединения Италии в XIX веке.

Данте, как было замечено, еще не решался назвать флорентийский основой литературного языка. Примерно через два столетия это сделали Бембо² и Макиавелли³, страстно доказывавшие, что именно флорентийский диалект должен стать общим литературным языком всей страны. При этом и Бембо и, особенно, Макиавелли рассматривали проблему не только и даже не столько как лингвистическую, сколько прежде всего как политическую. Распространить нормы флорентийского на всю страну означало, по мысли теоретиков той эпохи, помочь стране объединиться, а ее гражданам — понимать друг

¹ P. Lavedan. Histoire de Paris. P., 1960, стр. 11.

² P. Bembo. Prose della volgare lingua. Venezia, 1525.

³ N. Machiavelli. Tutte le opere, a cura di G. Mazzoni e M. Casella. Firenze, 1929, стр. 777.

друга, независимо от того, выходцами какой области большого полуострова они являются¹.

Антифлорентинцы (Триссино, Кастильоне и др.) заняли другую позицию. Их не интересовала централизация страны и ее объединение. Противники флорентийского доказывали, что поэты и прозаики, находящиеся при разных королевских дворах Италии, должны стремиться создать свой особый придворный язык (*lingua cortegiano*), на котором впоследствии будут писать многие. Спор между сторонниками флорентийского и его противниками, казалось, должен был так или иначе разрешиться, но в это время (в середине XVI века) флорентийская республика пала, и флорентийский диалект как бы вновь «спустился» до уровня других многочисленных диалектов Италии, которые ожили и стали успешнее конкурировать с флорентийским.

Дебаты флорентинцев с их противниками, не умолкавшие и позднее, разгорелись с новой силой лишь накануне национального объединения Италии. В эту эпоху они проходили прежде всего между двумя выдающимися деятелями итальянской культуры — писателем А. Мандзони и филологом-лингвистом Г. Асколи.

Очень интересно сложилась судьба крупнейшего итальянского прозаика XIX столетия Алессандро Мандзони (1785—1873). В детстве он получил французское образование, позднее женился на швейцарке, родным языком которой был французский. По свидетельству самого Мандзони, до двадцатилетнего возраста он писал по-французски лучше, чем на родном итальянском языке². Но любовь к стране и яркое дарование сделали Мандзони итальянским писателем. Он стал упорно и терпеливо изучать народный итальянский язык и в 1825—1827 годах публикует свой первый и единственный роман, ставший крупнейшим творением итальянской

¹ Т. Б. Алисова. Особенности становления норм итальянского письменно-литературного языка в XVI веке. В сб.: «Вопросы формирования и развития национальных языков». Изд-во АН СССР, 1960, стр. 181—182.

² B. Reynolds. The linguistic writings of Alessandro Manzoni. Cambridge, 1950, стр. 1.

художественной прозы прошлого столетия — «Обрученные» («I promessi sposi»).

Литературное наследие А. Мандзони невелико: один роман, две драмы, несколько стихотворений и несколько исторических, эстетических и лингвистических трактатов (частично даже незаконченных). Но Мандзони был большим и взыскательным художником. В своих произведениях, в особенности в романе «Обрученные», он стремился осмыслить не только исторические судьбы развития итальянского народа, но и создать язык, достойный этого народа. Отсюда пристальный интерес писателя к истории и теории литературного языка.

Чтобы понять лингвистическую позицию Мандзони в споре между флорентинцами и антифлорентинцами, нужно знать содержание его главного произведения — романа «Обрученные». Повествование переносит читателей в XVII столетие, в Ломбардию, которая находилась тогда под испанским владычеством. Герои романа, Ренцо и Лючия — крестьяне маленького ломбардского села. На пути к их личному счастью оказывается множество препятствий, из которых самым страшным становится социальная и политическая разобщенность отдельных областей их родины, дававшая возможность чужеземным завоевателям беспощадно ее эксплуатировать. Когда по ходу действия романа, его герой Ренцо попадает в разные районы страны, то на своей личной судьбе ему приходится испытать всю тяжесть произвола, царящего при дворе каждого правителя. Законы одного властелина оказываются бессильными перед законами другого властелина. Разумеется, все симпатии автора на стороне «бедных влюбленных». Путь к их личному счастью становится тернистым. Личное благополучие невозможно без решения основного вопроса — социально-экономического и политического объединения всей страны.

Таков вывод, к которому приходит автор. По мысли Мандзони, объединение страны требует решения не только ряда социальных и политических проблем, но и проблем лингвистических. Страна должна получить единый литературный язык, который основывался бы на едином, наиболее «достойном» диалекте, как то было во

Франции или в Англии. Эти мысли Мандзони развивал в незавершенных трактатах «Об итальянском языке» и «О единстве языка», опубликованных уже посмертно¹.

4

Но как осуществить единство языка? Вопрос возник у Мандзони уже после публикации первого издания «Обрученных». Выходец из Ломбардии, писатель довольно широко вводил ломбардизмы в текст своего романа. Но если каждый прозаик будет прибегать к местным словам своей области, то будет ли это способствовать единству языка? Задумавшись над подобным вопросом, Мандзони покидает родную ему Ломбардию и переселяется во Флоренцию с тем, чтобы тщательно изучить флорентийский диалект — основу языка таких мастеров слова, как Данте, Боккаччо и Петрарка. Мандзони любил образно говорить о своем решении: «Я хочу прополоскать мои пожитки в водах Арно» (Арно — река, пересекающая Флоренцию)². И вот Мандзони во Флоренции с тем, чтобы переработать текст своих «Обрученных».

Новое издание романа появилось через тринадцать лет, в 1840 году. Здесь уже почти не было ломбардизмов. Но Мандзони не только устранил диалектизмы, но и тщательно отшлифовал стиль своего произведения в духе той самой ясности и «прозрачности», которыми он всегда восторгался в стиле великой флорентийской «тройки». Почти исчезли многочисленные «он сказал», «она сказала», резко сократились не менее многочисленные «который», «что» и т. д. Как говорит по этому поводу Ненчони, Мандзони стремился привести в соответствие «эстетическую интуицию и форму ее выражения» в тексте своего романа³.

¹ Текст этих трактатов приводится в только что названной книге В. Reynolds (стр. 147—195). См. также: S. Gennaro. Manzoni linguista. Paternò, 1947; E. Bonora. Avviamento alla lettura dei Promessi sposi. Milano, 1958.

² A. Monteverdi. Manuale di avviamento agli studi romanzi. Milano, 1952, стр. 102.

³ G. Nencioni. Conversioni dei Promessi sposi, «La Rassegna della Letteratura Italiana». 1956, № 1, стр. 54. О двух редакциях «Обрученных» имеется большая литература. Одним из первых этот вопрос исследовал Довидио (см. его «Saggi critici». Napoli,

Мандзони не только перерабатывает текст романа и устраняет ломбардизмы. Он стремится и теоретически осмыслить свои взгляды в тех двух неоконченных трактатах, которые только что были названы.

Писателю казалось, что единство языка возможно осуществить только на основе одного какого-нибудь диалекта, как то наблюдалось во Франции, на которую он и ссылается. Иное осуществление языкового единства представлялось Мандзони нереальным. Поэтому он и стал призывать не только изучать флорентийский диалект (задача всех итальянцев, особенно — людей образованных), но и писать на этом диалекте, постепенно сублимируя его и «поднимая» до уровня литературного языка всей Италии (задача художников слова)¹. Так вновь возродилась теория флорентийского, возникшая еще под пером Данте.

Тезис А. Мандзони, над которым он размышлял в течение двадцати пяти лет, не был, однако, поддержан большинством его современников, в том числе и наиболее видными писателями и филологами. В 1873 году, незадолго до смерти Мандзони, против теории флорентийского, как основы литературного языка, выступил В. Асколи². По мнению этого, уже тогда хорошо известного филолога, единство языка нельзя достичь искусственно, путем поощрения одного и отстранения других диалектов. Асколи показал, как после «трех великих флорентинцев» в последующие эпохи, на протяжении многих

1879, стр. 539—602). Параллельное издание двух редакций романа было впервые опубликовано Фолли в 1877 году в Милане. Позднее оно неоднократно переиздавалось. Критическое издание «Обрученных» осуществил в 1935 году известный итальянский историк литературы и культуры Л. Руссо. Нельзя не сожалеть, что новый русский перевод «Обрученных», вышедший в 1955 году в издательстве «Художественная литература», сделан без учета отличного комментария Л. Руссо.

¹ В. Reynolds. The linguistic writings of Alessandro Manzoni. Cambridge, 1950, стр. 141—196. См. также В. Migliorini. *Lingua e cultura*. Roma, 1948, стр. 35.

² Статья Асколи была опубликована в форме большого «Введения» к первому тому основанного им журнала — «Archivio glottologico italiano». Torino, 1873, стр. 1—35. После смерти Асколи это «Введение» было переиздано в 1914 году в виде отдельной брошюры.

столетий выдвигались то одни, то другие диалекты. Он обратил также внимание на разнообразные явления взаимодействия диалектов в конкретных условиях общения представителей разных областей Италии, политически объединенных в единое государство после 1861 года. Аргументация Асколи основывалась на точных данных из области фонетики, лексики и грамматики различных диалектов. Концепции Асколи Мандзони мог противопоставить лишь свой флорентийский «патриотизм», который в условиях объединенной Италии перестал звучать как призыв прогрессивный¹.

К семидесятым годам прошлого века концепцию Мандзони уже мало кто поддерживал, хотя Довидио безуспешно пытался примирить доктрину Мандзони с доктриной Асколи. Вслед за Асколи против привилегированного положения флорентийского выступили другие филологи и писатели. Особенно настойчиво возражал поэт и прозаик Дж. Кардуччи, которому тезис Мандзони представлялся попыткой создать искусственный литературный язык².

К середине семидесятых годов минувшего века наконец завершились споры, длившиеся на протяжении шести столетий — от Данте до Мандзони — Асколи. Попытка выравнить путь развития литературного языка в Италии «по французскому образцу», на основе одного из диалектов, окончилась фиаско. К концу третьей четверти XIX столетия стало ясно, что литературный язык в Италии развивался и развивается на основе взаимодействия разных диалектов, что в процессе подобного взаимодействия в разнообразные эпохи выдвигались многие диалекты. Среди них флорентийскому принадлежало, разумеется, видное место, но все же он оказался одним из диалектов, определивших формирование литературного языка в Италии³.

¹ На русском языке о полемике Асколи и Мандзони см. в кн.: А. Будилович. *Общеславянский язык в ряду других общих языков древней и новой Европы*. Т. 1. Варшава, 1892, стр. 116—119.

² G. Paparelli. *Carducci e il novecento*. Napoli, 1953, стр. 35.

³ О роли других диалектов, в частности, болонского, см.: G. Toja. *La lingua della poesia bolognese del secolo XIII*. Berl., 1954, стр. 25 и 166.

Каковы же последствия, возникшие в результате расхождений между путями развития литературных языков в их взаимодействии с диалектами? Последствия эти были значительными. В современной Франции диалекты бытуют лишь в разговорной речи крестьян¹, тогда как в современной Италии диалекты выступают не только как фактор разговорной речи, но и как фактор речи письменной. При этом различие между итальянскими диалектами выражается обычно гораздо резче и отчетливее, чем различие между диалектами французскими. Ранее уже отмечались причины, обусловившие расхождения в лингвистической истории двух стран.

В первой главе упоминалась итальянская диалектная литература. Теперь расскажем о ней подробнее. Даже выдающиеся писатели XIX—XX веков часто писали и пишут не только на литературном языке, но и на своем диалекте.

Приведем лишь несколько примеров. А. Фогадзаро (1842—1911) сочинял свои пьесы на венецианском диалекте, тогда как романы — на литературном языке. Нередко в пьесах Фогадзаро один из персонажей говорит на миланском диалекте, другой — на венецианском, а третий — на литературном языке. Пьесы С. Джакомо (1860—1934) из неаполитанской жизни написаны на неаполитанском диалекте. На этом же диалекте он любил сочинять и стихи. Отдал дань своему родному сицилийскому диалекту и Л. Пиранделло (1867—1936). Совсем недавно крупнейший итальянский романист и новеллист А. Моравиа подчеркивал: «Когда пользуешься рассказом от первого лица, изображая римские низы, приходится, конечно, пользоваться диалектом... Диалект — низшая форма выражения. Это менее культивированная форма... В моих «Римских рассказах» герои, хотя и говорят по-итальянски, но неправильно. Вставляешь ди-

¹ Еще в двадцатых годах Доза отмечал, что французские крестьяне, говорящие на диалекте, обычно не могут прочитать записанные диалектные тексты, даже если они легко читают тексты литературные. Происходит строгое разграничение разговорной и письменной речи, А. Dauzat. *Les patois*. P., 1927, стр. 59.

алектные слова, чтобы передать особые оттенки и сохранить аромат среды»¹.

Традиция обращения к диалекту не только в разговорной, но и в письменной речи складывалась в Италии на протяжении веков, причем не только в художественной литературе, но и в научном изложении. Когда крупнейший итальянский мыслитель Дж. Вико (1668—1744) приступил к сочинению своей «Новой науки» (1725), то он испытывал большие затруднения в обращении с родным языком. До выхода в свет «Новой науки» Вико был известен лишь как автор латинских произведений. Но главное свое сочинение Вико хотел изложить на родном языке, как это сделал в свое время Данте, решив, после долгих колебаний, написать «Божественную комедию» по-итальянски. Но что означал для Вико родной язык? Литературный итальянский язык или родной неаполитанский диалект писателя? Как это ни парадоксально, решить этот вопрос в начале XVIII века, когда разные диалекты были уже хорошо развиты, оказалось еще труднее, чем в эпоху Данте, когда расхождения между диалектами казались еще не столь заметными. Вико и ответил на возникший вопрос компромиссно, выбрав некую среднюю линию: его «Основания новой науки» написаны на литературном языке с сильной примесью неаполитанского диалекта².

Позднее, во второй половине XVIII века, между литературным языком и диалектом «мечется» крупнейший комедиограф этого столетия Карло Гольдони (1707—1793). Он сознательно пользуется не только литературным языком, но и родным венецианским диалектом. И это понятно. Чтобы писать для зрителей, которые понимали только свой диалект, им пренебрегать было невозможно. Но чтобы оказаться «писателем Италии» следовало выйти за пределы одного диалекта. По-видимому, Гольдони уже сознательно размышлял над этой

¹ См. сб. «Writers at Work». N. Y., 1958, стр. 54. См. также А. Моравиа. *Lingua e dialetto in Italia*. «Acta Conventus Romani». Copenhagen, 1961, стр. 93—96. На русском языке: «Итальянские новеллы» (1860—1914). М., 1960, стр. 697—724 (суждения о языке самих писателей конца XIX — начала XX столетий).

² См. комментарии А. А. Губера к русскому переводу «Оснований новой науки об общей природе наций» Дж. Вико (Л., 1940, стр. 526).

дилеммой¹. В результате одни его пьесы писались на диалекте, а другие — на литературном языке.

Значительно позднее, уже в нашем столетии, подобную ситуацию хорошо разъяснил писатель Амичис в своей книге о языке: «прозаик или поэт всегда покажутся «не своими», если они будут пренебрегать той речью, на которой говорят местные жители. Между тем и у прозаика и у поэта первыми читателями обычно бывают обитатели тех самых мест, в которых рождаются эти произведения².

Таким образом привычка различать диалекты не только в разговорной, но и в письменной речи складывалась в Италии на протяжении веков. Это всегда поражало иностранцев, привыкших относить диалектные различия лишь к сфере разговорной речи. Так, Стендаль, бывавший и живший в Италии, неоднократно жаловался, что расхождения между итальянскими диалектами совсем иного характера, чем расхождения между диалектами французскими. Лионец легко понимает жителя Нанта, тогда как неаполитанец не может ответить на обращение пьемонца³. Культивирование диалекта не только в его разговорном, но и письменном стиле приводит иногда к тому, что делаются попытки перевода иностранных сочинений на тот или иной диалект. Сравнительно недавно такой опыт провел один пьемонский философ, принявшийся переводить «Науку логики» Гегеля на свой родной диалект. Впрочем, работа переводчика окончилась неудачно⁴.

«Сильное» положение диалектов в современной Италии приводит к ряду последствий. В этой стране приходится иметь дело не с противопоставлением типа «литературный язык — диалект», а с гораздо более сложными языковыми оппозициями. Вырабатывается осо-

¹ C. Goldoni. Tutte le opere, a cura di G. Ortolani. Vol. 14. Milano, 1956, стр. 465.

² E. de Amicis. L'idioma gentile. Milano, 1909, стр. 70. Об этом же: H. Sabersky. Das Verhältnis des Italieners zu seiner Landessprache. Berl., 1909, стр. 28.

³ См. гл. «Один день во Флоренции» в кн. Стендаля «О любви». Его же «Rome, Naples et Florence». P., ed. Calmann-Lévy, стр. 211, 229.

⁴ А. А. Касаткин. Язык и диалект в современной Италии. В сб.: «Вопросы романского языкознания». Кишинев, 1963, стр. 133.

бый итальянский язык, характерный для провинций, а диалекты образуют группы, противопоставленные другим диалектам. Один из лучших знатоков вопроса Б. Мильорини считает возможным говорить о четырехступенчатом противопоставлении: итальянский письменный литературный язык (*italiano*), итальянский провинциальный литературный язык (*italiano regionale*), итальянская диалектная речь, свойственная ряду областей (*dialetto regionale*) и, наконец, диалектная речь в собственном смысле, характерная для одной области (*dialetto locale*)¹. Любопытно, что даже в таком многоступенчатом членении не находится места для итальянского разговорного литературного языка, свойственного всей стране.

Разумеется, и в других языках на пути противопоставления литературного языка и диалектов может быть немало осложнений. Это прежде всего так называемое просторечие. Оно «выше» диалектов, но «ниже» литературной нормы. Просторечие тоже способно синтезировать особенности отдельных диалектов и выступать в функции, близкой итальянскому *dialetto regionale* или даже общенародному языку вообще. И все же только в том случае, когда противопоставление «литературный язык — диалекты» обозначено так четко, как в итальянском, все промежуточные звенья на пути этого противопоставления выступают тоже достаточно ясно. В тех же языках, в которых противопоставление «литературный язык — диалекты» вырисовывается нечетко, вследствие слабости самих диалектных расхождений, и остальные промежуточные звенья намечаются лишь в виде пунктирной линии. В этом, в частности, отличие итальянского (первый случай) от французского (второй случай).

Различные типы просторечия уже были подробно рассмотрены в главе «Языковые стили». Сейчас подчеркнем другое: неодинаковую степень противопоставления литературного языка и диалектов. Диапазон колебаний подобного противопоставления зависит от путей развития литературных языков и диалектов в разные эпохи и в разных странах.

¹ Б. Migliorini. *Lingua e dialetti*, «Lingua nostra». 1963, № 3, стр. 81—83.

В одной повести современной итальянской писательницы Ренато Вигано можно наблюдать такую сцену: героиня повествования, жительница провинции Эмилии (эмильянский диалект), никак не может понять того, что сообщает ей апулиец. «Этот диалект, какой-то частый, напевный всегда был непонятен ей, как чужой язык»¹. В этих словах хорошо выявляются те две степени противопоставления, о которых говорилось раньше. При этом диалекты противостоят не только литературному языку, но и друг другу (носитель одного диалекта часто не понимает носителя другого диалекта).

Что же способствует большой сохранности итальянских диалектов в наше время? Ведь после национального объединения страны прошло уже свыше ста лет. Почему же соотношение «сил» между литературной речью и диалектами меняется так медленно?

Ответ на этот вопрос требует учета ряда факторов. Надо отметить все еще большой процент неграмотного населения Италии, в особенности в сельских местностях². Для таких людей диалект до сих пор остается единственной формой речевой коммуникации. Многие провинциальные газеты и журналы, чтобы «приблизиться к читателям», печатают различные материалы на диалекте, в особенности — хроники местных событий, происшествий и т. д. Поэтому, даже знакомясь со своими изданиями, население провинций продолжает оставаться (полностью или частично) в сфере диалекта. Родители, посылая детей в школу, надеются научить их не только грамоте, но и приучить «к хорошей манере правильно выражать свои мысли». Между тем дети нередко слушают учителей, говорящих на диалекте, и тогда к диалекту школьников часто присоединяется диалект учителя, выходца из соседней местности, в результате чего диалектная «дробность» не только не уменьшается, но даже увеличивается. То же происходит с фильмами,

¹ Р. Вигано. Товарищ Аньезе. М., 1951, стр. 193.

² См. справочник о сравнительной грамотности населения в странах мира: *L'analphabétisme dans le monde au milieu du XX^e siècle*. Unesco, 1957, стр. 45. Примерно сто лет тому назад картина была иной. Перепись населения Италии, проведенная в 1871 году, показала, что среди взрослого населения страны имелось 75% неграмотных женщин и 61% неграмотных мужчин (G. Devoto, B. Migliorini, A. Schiaffini, *Cento anni di lingua italiana*. Milano, 1962, стр. 10).

драматургическими произведениями, публичными выступлениями, в которые широко проникают диалектные элементы речи. На все это неоднократно обращали внимание исследователи¹.

Нужно иметь в виду и другое явление, которое, хотя и не прямо, способствует устойчивости диалектов в Италии. Имеем в виду постоянное пополнение литературного языка за счет различных диалектов².

В то время как у нас в СССР давно прекратился процесс пополнения русского литературного языка за счет диалектной лексики, в Италии этот процесс до сих пор протекает активно. Широко черпают диалектные слова и писатели. Все это, с одной стороны, осложняет взаимоотношения между литературным языком и диалектами, делает границы между ними подвижными, а с другой — напоминает говорящим насколько актуальны для них диалектные слова даже тогда, когда вокруг слышится речь, казалось бы только литературная. Все это не позволяет диалектным словам, а иногда и диалектной фонетике и грамматике, выйти за пределы «светлого поля сознания» людей, говорящих на литературном языке. Это же косвенно способствует сохранности диалектов.

Конечно, наблюдаются и противоположные — центростремительные тенденции. Римское радио и телевидение, столичное кино и театр, общегосударственные газеты и журналы поддерживают престиж литературного языка, хотя и делают отдельные уступки диалектам.

В большом многотомном коллективном исследовании итальянских филологов, посвященном языку и литературе Италии, находим специальный том, повествующий о взаимоотношениях итальянской литературы разных эпох с другими литературами народов мира. И вот в монографии, анализирующей итальянскую литературу сравнительно с французской, испанской, английской, немецкой, русской и другими литературами, находим главу, в которой отдельно рассматриваются взаимоотношения итальянской литературы с литературой на итальянских

¹ См., в частности, ранее цитированную статью Б. Мильорини в журнале «Lingua nostra». 1963, № 3, стр. 83—84.

² G. Devoto, B. Migliorini, A. Schiaffini. Cento anni di lingua italiana (1861—1961), Milano, 1962, стр. 35—36.

же диалектах¹. Этот факт сам по себе знаменателен. Он говорит о большом удельном весе итальянских диалектов и литератур, созданных на этих диалектах, в общей культуре современной Италии.

6

Иначе сложились взаимоотношения литературного языка и диалектов в Испании и Румынии, причем в каждой из этих стран имелись свои особенности.

Диалекты Испании формировались в процессе так называемой реконкисты — отвоевания территории пиринейского полуострова у арабов. Реконкиста, начавшаяся в X столетии, продолжалась до второй половины XIII века, причем арабы продолжали удерживать в своей власти отдельные области вплоть до конца XV века. Когда в 1492 году (год открытия Америки) была взята Гранада, то реконкиста окончательно завершилась². Вот в процессе этой консолидации испанских земель и шло формирование не только диалектов, но и самого испанского языка. Нигде в Европе процесс территориальной консолидации государства не был так непосредственно связан с процессом языковой консолидации. По-видимому этим и объясняется, что испанские диалекты, сохраняя свои особенности, вместе с тем очень близки друг к другу.

Объединение испанских земель шло параллельно с выдвижением центральной области Испании — Кастилии. Менендес Пидаль считает, что уже в X столетии (начало реконкисты) обнаруживаются первые признаки выдвижения Кастилии³. Но ни в этом, ни в следующем столетии кастильский диалект еще не имел широкого распространения за пределами самой Кастилии⁴. Лишь

¹ См. сборники под общим названием: «*Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*». Milano, 1948. Четвертый том называется «*Letterature comparate*». Здесь и помещено интересное нас исследование М. Сансони (стр. 261—327).

² А. Е. Кудрявцев. Испания в средние века. Л., 1937 (гл. «Что такое реконкиста и ее предпосылки». Стр. 88—119); В. Ф. Шишмарев. Очерки по истории языков Испании. Л., 1941, стр. 173—177.

³ R. Menéndez Pidal. Castilla (La tradición, El idioma). Buenos Aires, 1947, стр. 14.

⁴ R. Menéndez Pidal. El idioma español en sus primeros tiempos. Madrid, 1957, стр. 89.

с конца XI века начинается постепенное выдвижение кастильского диалекта вместе с усилением позиции самой Кастилии¹.

Процесс выдвижения центрального (кастильского) диалекта — основы будущего литературного языка Испании — во многом напоминает аналогичный процесс выдвижения франсийского (парижского) — основы литературного языка Франции, хотя она не знала реконкисты². В обоих государствах диалекты на первых порах мало чем отличались друг от друга, а затем (с XII столетия) несколько «разошлись», приобрели более устойчивые особенности, с тем, чтобы затем вновь сблизиться под воздействием унифицирующих тенденций социальной и политической жизни и все возрастающего престижа диалекта центра — основы литературного языка. В Испании, однако, процесс языковой унификации протекал несколько медленнее, чем во Франции. Причины, вызвавшие отмеченное различие, оказались разнообразными. Париж становится столицей государства гораздо раньше, чем Мадрид. Литературные памятники кастильского приобретают известность позднее, чем аналогичные памятники франсийского.

Не подлежит, однако, сомнению, что испанский литературный язык точно так же вырастает на основе центрального диалекта, как соответственно французский на основе центрального диалекта своей страны.

Гораздо более сложным представляется вопрос о границах современной испанской диалектологии. В первой главе уже отмечалось, какие проблемы возникают при анализе сферы распространения испанского языка в странах Латинской Америки (ср. соответственно португальского в Бразилии). Исследователи отмечают ча-

¹ Там же, стр. 125. Первоначальная зона кастильского была несколько севернее Мадрида. См. C. Sánchez-Albornoz. *El nombre de Castilla*. «Estudios dedicados a Menéndez Pidal». Vol. 2. Madrid, 1951, стр. 629—641.

² Социально-экономические и политические предпосылки в обеих странах были во многом несходными. В известном историческом романе аргентинского писателя Э. Ларетты «Слава дон Рамиро» (1908 год; имеются два русских перевода, последний опубликован в 1961 году) ярко показано, какими жестокими средствами испанская монархия добивалась объединения Испании в 1583—1584 годах. См. также И. Ю. Крачковский, *Арабская культура в Испании*, М., 1937, стр. 20—23.

стичное несовпадение норм двух вариантов одного и того же языка. Здесь же возникает и другая трудность.

Если обратиться к двум большим специальным монографиям по испанской диалектологии, вышедшим в последние годы¹, то нельзя не обратить внимания на разное понимание самих границ иберо-романской диалектологии. Диего включает в свою книгу материалы каталанского (другой язык) и даже баскского (язык нероманской группы), тогда как Висенте анализирует собственно испанские диалекты, но присоединяет к ним формы испанского языка в странах Латинской Америки. В этом и других случаях происходит произвольное нарушение границ испанской диалектологии в собственном смысле: у первого исследователя в силу того, что в испанский вводятся материалы родственного и неродственного языков (лишь по причине их географического соседства), у второго — в результате неразграничения испанского языка самой Испании и испанского языка стран Латинской Америки, который в наше время диалектом кастильского уже никак не является (это варианты, но не диалекты одного и того же языка)².

Различия между основными современными испанскими диалектами самой Испании (леонским, арагонским, андалусийским) выражены слабо. Победа кастильского не могла косвенно не отразиться на состоянии других диалектов, полностью вытесненных из сферы письменной речи (в отличие от Италии) и бытующих лишь в разговорной речи сельского населения нашего времени.

Со значительно большими подъемами и «падениями» проходило формирование литературного языка в его взаимоотношениях с диалектами в Румынии.

Среди современных румынских диалектологов нет единства взглядов ни по вопросу о числе диалектов в Румынии, ни по вопросу об их отношении к литературному языку. Большинство специалистов выделяет такие диалекты, как дакорумынский, арумынский, меглено-

¹ V. García de Diego. Manual de dialectología española. Madrid, 1959; A. Zamora Vicente. Dialectología española. Madrid, 1960.

² См. Г. В. Степанов. Испанский язык в странах Латинской Америки. М., 1963, стр. 9—15.

румынский и истрорумынский¹. Некоторые другие ученые, однако, считают, что образования типа истрорумынского скорее являются самостоятельными языками, нежели диалектами. Истрорумынский, например, бытует на территории современной Югославии (полуостров Истрия). На протяжении около 700 лет он отделен от дакорумынского, хотя и сохраняет свой романский характер. Ученые, защищающие самостоятельность истрорумынского как и арумынского и мегленорумынского, подчеркивают, что противопоставление «язык — диалект» непременно предполагает подчинение второго первому. В данном же случае все перечисленные образования в наши дни уже не подчиняются румынскому и ведут самостоятельный «образ жизни». Поэтому они и являются самостоятельными языками, а не диалектами².

Нужно заметить, что подобное истолкование соотношения румынского языка и его диалектов, сложившихся исторически, не получило поддержки у крупнейших диалектологов-балкановедов. Они продолжают считать перечисленные образования (арумынский, мегленорумынский, истрорумынский) диалектами румынского языка³. Этот вопрос, важный как показатель состояния балканской диалектологии, не имеет, однако, прямого отношения к взаимодействию румынского литературного языка с теми диалектами, на основе которых он вырос. Между тем в настоящих строках делается попытка осветить именно этот вопрос.

Дело в том, что о диалектной базе румынского языка были высказаны четыре гипотезы, защищавшиеся в разное время. Согласно одной из них (Деншушану и его школа), говор Мунтении лежит в основе литературного языка. Согласно другой (Пушкариу) — область Марамуреш с ее диалектом послужила основанием для развития литературного языка. Третья группа ученых (Ивэнеску и

¹ См., например, статью акад. Э. Петровича в «Revue roumaine de linguistique». 1964, № 4, стр. 375. Такое же деление проводил и С. Поп: S. Pop. La dialectologie. Vol. 1. Louvain, 1950, стр. 667—668.

² Эта концепция, выдвинутая акад. А. Грауром, затем развивалась И. Котяну: I. Coteanu. Cum dispăre o limbă. București, 1957, стр. 41—60.

³ «Revue roumaine de linguistique». 1964, № 4, стр. 375. Ср. также «Actes du colloque international de civilisations balkaniques». Sinaia, 1962, стр. 53—55.

его сторонники) тоже указывает на Марамуреш, однако, считает, что в ходе исторического развития произошла смена диалектной базы (как это наблюдалось и в Англии и в Нидерландах) и литературный язык позднее стал ориентироваться на говор Мунтении. Наконец, четвертая доктрина (Филиппиде, Иордан) развивает положение о том, что все перечисленные диалекты в их взаимодействии послужили основой литературного языка и что до 1800 года трудно указать, какой из диалектов играл главную роль¹.

Как ни различны с внешней точки зрения перечисленные теории, между ними имеется одна общая черта: все они исходят из признания ведущего значения внутренних (находящихся на территории Румынии) диалектов, которые на протяжении долгого времени находились в разнообразных контактах с валашским — диалектом столицы государства Бухареста. По-видимому, в разные эпохи ведущая функция переходила от одного диалекта к другому, пока, с начала XIX столетия, она окончательно не перешла к диалекту столицы. Как считает Э. Петрович, именно диалект Мунтении (часть Валахии — области, расположенной вокруг Бухареста), впитав в себя довольно большое количество элементов других диалектов, оказался в основе литературного языка Румынии нашего времени².

Немало причин задерживало историческое развитие диалекта Мунтении. Хотя, как уже отмечалось, упоминание Бухареста встречается в 1459 году³, столицей государства он становится лишь в 1859 году, т. е. через четыреста лет. Это не могло не отразиться и на лингвистической истории диалекта столицы. Он выходит на большую дорогу развития лишь с начала прошлого столетия, а увереннее и быстрее его поступь становится после 1859 года. Что касается других румынских диалектов, то они весьма близки друг к другу⁴.

¹ I. Coteanu. *Romina literară și problemele ei principale*. București, 1961, стр. 39.

² E. Petrovič. *Baza dialectală a limbii noastre naționale*. «Limba română». 1960, № 5, стр. 60—78.

³ Там же, стр. 60 и сл. В 1959 году Бухарест отмечал свое пятисотлетие.

⁴ А. Граур. *Румынский язык*. Бухарест, 1963, стр. 72.

В этой главе были прослежены разные типы взаимоотношений литературных языков и диалектов. Как было показано, в тех или иных странах анализируемые взаимоотношения складывались неодинаково. В значительной степени это различие определялось специфическими условиями экономического, политического и культурного развития каждой страны. Судьба литературного языка неотделима от всей культуры народа. И все же, несмотря на несхожесть отдельных путей формирования литературных языков, в самих типах взаимодействия между литературными языками и диалектами было много общего. Литературный язык формировался раньше или позже, быстрее или медленнее, но он всегда взаимодействовал с диалектами. Если в одних странах подобное взаимодействие протекало в пределах многих диалектов, а в других — в пределах одного диалекта, то в этом последнем случае сам диалект-победитель обычно проходил предварительный отбор, протекавший в упорной борьбе с другими диалектами (своеобразный этап на пути к более позднему взаимодействию с литературным языком).

Нужно учитывать и разную степень влияния диалектов на литературный язык и разный период длительности этого влияния. Во Франции литературный язык уже давно не обогащается за счет диалектов (такая же картина в русском), в Румынии проникновение диалектных элементов в литературный язык прекратилось примерно в середине нашего столетия, тогда как в Италии подобное движение продолжается и в наши дни. Но во всех этих случаях сама проблема «литературное — диалектное» сохраняет свое значение для теории литературных языков. Их границы никогда не бывают замкнутыми. И даже тогда, когда процесс «просачивания» диалектов прекращается, живые литературные языки продолжают расширяться и обогащаться за счет родственного диалектам «материала» — за счет просторечия, анализ которого был дан в главе о языковых стилях.

ГЛАВА X

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЯЗЫКОВ В РОМАНСКИХ СТРАНАХ

1

Существует множество мнений по вопросу о том, что считать началом литературного языка. Казалось бы все решается просто: первые памятники — первые свидетельства о литературном языке. Но это не так. Совсем не каждый текст оказывается написанным на литературном языке. По мнению некоторых ученых, традиция литературного языка могла оформиться и до первых письменных памятников, в устных повествованиях.

В 1956 году на 8-м международном конгрессе лингвистов-романистов во Флоренции, на котором обсуждались проблемы литературных языков, итальянский филолог Б. Террачини прочитал доклад на тему «Анализ понятия литературного языка»¹.

По мнению ученого, литературный язык в романских странах возникает раньше, чем первые памятники на данном языке. Уже в средневековых текстах, написанных по-латыни, встречаются своеобразные вкрапливания — отдельные слова и выражения — на живых народных языках. Вот эти-то вкрапливания и рассматриваются исследователем как первые свидетельства литературного языка в романских странах. Такое истолкование литературного языка сразу же снимает проблему его специфики: литературный язык полностью отождествляется с письменным языком, в результате чего древ-

¹ B. Terracini. *Analisi del concetto di lingua letteraria. «Cultura neolatina»*. 1956, № 1, стр. 13.

нейшие свидетельства об этом последнем интерпретируются как проявления литературной традиции. Становится неясным, для чего науке нужно понятие литературного языка, если оно растворяется в понятии языка письменного, к тому же еще самого несовершенного и фрагментарного? Дальнейшие уточнения литературного языка более поздних эпох, сделанные Террачини, не меняют его исходных положений: своеобразие литературного языка на первой стадии его существования оказалось невыясненным.

Что же представляют собой первые тексты и можно ли считать их текстами, написанными на литературных языках?

На этот вопрос ответ должен быть только отрицательным. Как мы уже знаем (см. гл. I), литературный язык — это обработанная форма общенародного языка, обладающая в большей или меньшей степени письменно закрепленными нормами. Известные признаки обработанности и нормативности являются неотъемлемыми для понятия литературного языка.

Говоря о первых романских текстах, следует исключить из рассмотрения латинские тексты, в которых имеются лишь отдельные «романизованные» слова. Хотя эти тексты и представляют большой интерес для исторической лексикологии и грамматики, романскими их назвать еще невозможно (см., например, «Веронскую загадку» начала IX века, состоящую из двух — в других изданиях четырех — латинских строк, отдельные слова которой «итальянизованы»).

Согласно наиболее широко распространенной точке зрения, древнейшим, собственно романским текстом, являются «Страсбургские клятвы» или «Страсбургская присяга» (*Serments de Strasbourg*, середина IX столетия). «Страсбургские клятвы» относятся к событиям 842 года, когда сыновья Людовика Благочестивого (778—840) принесли присягу перед войском. Чтобы их поняли по-возможности все воины, один из братьев выразил свои мысли по-немецки, а другой — на языке, впоследствии ставшим французским (*lingua romana*). В трех строках латинизованного французского текста присяги еще невозможно обнаружить никаких следов литературной обработки. Это — древнейший памятник

романской речи, но это еще не памятник литературного языка.¹

Чисто деловой характер имеет и древнейший текст на итальянском языке «Капуанская грамота» («Carta Capuana»), появившийся уже в X веке (960). Тысячелетие этого памятника недавно отмечалось в специальных филологических изданиях². В этом, значительном по размеру документе, написанном на латинском языке, итальянские «вкрапливания» состоят не из отдельных слов, а из отдельных словосочетаний, нередко занимающих целую строку. В самой «Капуанской грамоте» речь идет о крупном монастыре (близ Неаполя), одним из обширных владений которого захотел завладеть светский землевладелец. Спор об этом владении был рассмотрен в городе Капуе, причем суд решил дело в пользу более сильной стороны — монастыря. В итальянском тексте «Капуанской грамоты» повторяется формула «Я знаю, что этими землями в границах, которые здесь указаны, тридцать лет владела сторона св. Бенедикта» («Sao ko kelle terre per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti»). Этот текст остается едва ли не самым древним итальянским предложением, дошедшим до нас, но в нем еще трудно обнаружить хоть какую-нибудь стилистическую сублимацию. Напротив. Скопление *kelle, kelle, que, ki* в одной небольшой фразе свидетельствует о передаче непосредственных, как бы спонтанных разговорных конструкций, проникших в текст предложения.

Первый издатель «Капуанской грамоты» Э. Гаттоло, опубликовавший ее еще в 1734 году, заметил об итальянских частях этого текста, что они состоят из «слов на лепечущем итальянском языке» (*balbutientis italicae linguae verba*)³. Любопытно, что через 224 года, в 1958 году, современный исследователь П. Декс дает при-

¹ Н. Suchier. Die Mundart der Strasburg Eide. «Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Festgabe für W. Foerster». Halle, 1902, стр. 199—204; А. Tabachovitz. Étude sur la langue de la version française des Serments de Strasbourg. Upsala, 1932; F. Lot. Le dialecte roman des Serments de Strasbourg. «Romania». 1939, № 2, стр. 145—163.

² А. А. Касаткин. К тысячелетию первого памятника итальянского языка. «Вопросы языкознания». 1960, № 6, стр. 95—99.

³ E. Gattola. Ad Historiam abbatiae Cassinensis Accessiones. Venezia, 1734, стр. 68.

мерно такую же характеристику первым деловым текстам, но уже на французском языке. Повествуя о зарождении французской эпической поэзии, он называет первую главу своей книги так — «От бормотаний к эпической поэзии» («Des balbutiements aux chansons de geste») ¹.

Разумеется, вопрос может быть поставлен и иначе. Нельзя ли обнаружить в подобных «бормотаниях» известную литературную сублимацию? Нельзя ли предположить, что обработка литературного языка в эпоху раннего средневековья была совсем иной, а поэтому она и не может напоминать обработку текста, характерную для нашего времени? Как справедливо писал по другому поводу Рифатер, исторической стилистике всегда угрожают две опасности: 1) что-то прибавить к текстам прошлых эпох или 2) что-то опустить, не заметить при их интерпретации ². Быть может, здесь оказывается незамеченной минимальная стилистическая обработка, очевидная для современников, но не воспринимаемая исследователями нашего времени, воспитанными в других представлениях о стилистической сублимации?

Хотя теоретически такое предположение и возможно, однако практически оно сводится на нет, если учесть характер древнейших деловых документов на романских языках. Как правило, это латинские тексты (в Румынии и Молдавии — славянские тексты) с отдельными пояснениями на родном («вульгарном») языке. Эти пояснения могли преследовать лишь одну цель: истолковать трудные для более широкого читателя места текста, привлечь его внимание к тем или иным положениям оригинала. Уже сама вспомогательная функция «вульгарного» комментария лишала его эстетической цели, делала ее ненужной. Не менее важно и другое. Неизвестные авторы подобных комментариев впервые излагали свои мысли на живом народном языке. При этом трудности чисто языкового «формулирования» мыслей, как показывают дошедшие памятники, были настолько велики (ср. приведенные *kelle, kelle, que, ki* и пр.), что их авторам было «не до эстетики». Коммуникативная «напряженность» словосочетания или предложения

¹ Pierre Daix. Naissance de la poésie française. P., 1958, стр. 2 и сл.

² См. статью М. Рифатера в журнале «Word». 1959, № 2, стр. 166.

не позволяла авторам заботиться о «втором плане» высказываний и придавать им литературно продуманную форму.

Надо обратить внимание еще на одно обстоятельство, которое до сих пор совсем не учитывалось. Древнейшие деловые романские тексты в ряде случаев вовсе не лишены образности и все же они далеки от литературно обработанной образности. Сказанное поясним на тексте, известном под названием «Веронская загадка» («*Indovinella veronese*»).

Текст «Веронской загадки», состоящей из двух строк, был обнаружен в Италии в 1924 году. Современные историки итальянского языка обычно не считают этот текст собственно итальянским и относят его к условно именуемому периоду «между латинским и итальянским языками»¹. Несомненно, однако, что в тексте «Веронской загадки» «просвечивают» элементы итальянского языка. Вот этот текст, который относят к концу VIII — началу IX столетий.

Se pareba boves, alba pratalia araba,
et albo versorio teneba, et negro semen seminaba.

Не до конца ясный в смысловом отношении («Готовились (?) быки, белые поля пахались, и белый плуг держали, и черное семя сеяли») приведенный текст представляет, по мнению специалистов, вариант загадки, хорошо известной в современном итальянском фольклоре о «белом поле, черных семенах, трех быках, из которых один ничего не делает». По другому толкованию, текст напоминает загадку о быках, которые пахут землю,

¹ Так считает, например, виднейший специалист в этой области Мильорини (B. Migliorini. *Storia della lingua italiana*. Firenze, 1960, стр. 61). Иная точка зрения была у Моначи, который включил «Веронскую загадку» в свою хрестоматию древнейших итальянских текстов (E. Monaci. *Crestomazia italiana dei primi secoli*. Nuova edizione. Roma, 1955, стр. 1). Как справедливо отмечал А. Грамши, ценность тех или иных древнейших памятников определялась и их социальной значимостью. По сравнению с итальянскими документами X века — «клятвами частных лиц», более ранние «Страсбургские клятвы» во Франции, в которых клятвы Карла и Людовика повторялись воинами, — свидетельство более активного участия народа в истории. См.: А. Грамши. *Избранные произведения*. Т. 3. М., 1959, стр. 281.

«прочеркивая» ее так, как чернила — белый лист бумаги¹.

Неизвестный автор «Веронской загадки» на рубеже IX столетия стремился широко использовать поэтические образы: *семя (semen)* оказывается у него *черным* (*pegro*), по-видимому, потому, чтобы противостоять *белым полям* (*alba pratia*) и *белому плугу* (*albo versorio*). Аллитерация *semen seminaba* 'сеял семя', быть может, и намеренная. И все же в целом «Веронская загадка» не подвержена чисто языковой шлифовке. Прихотливые образы текста как бы не вмещаются в формы языка, которые еще не выработались и не «отстоялись» (ср., например, неясность окончания первого глагола на *eba*). Это становится понятным, если вспомнить, что на рубеже IX столетия итальянский язык только зарождался.

С позиции современного языка все предложение «Веронской загадки» построено не вполне ясно: между первой и второй строками нет грамматического параллелизма, в результате чего существительное *быки* (*boves*) выступает в функции подлежащего второй строки, оставляя открытым вопрос о подлежащем перед первым сказуемым (*pareba*). Образность самого текста, не поддержанная системой отработанных грамматических форм, как бы «повисает в воздухе», оказывается образностью намеков, которые могут истолковываться различно.

2

Теперь следует вернуться к пониманию литературной обработки текста. Она предполагает определенное сознательное отношение к формам языка в широком смысле. Древнейшие деловые документы вовсе не всегда были «сухими». Порой они не ограничивались простой констатацией фактов, а иногда претендовали и на «художественность». Но эта «художественность», еще не имевшая опоры в формах выработанных категорий

¹ A. Monteverdi. Manuale di avviamento agli studi romanzzi. Milano, 1952, стр. 131; P. Rajna. Un indovinello volgare scritto alla fine del secolo VIII° o al principio del IX. «Speculum», 1928, № 3, стр. 291—293; B. Migliorini. Цит. соч., стр. 62; E. Monaco Crestomazia italiana, стр. 1.

языка и не зная сознательного к ним отношения, часто вызвала некоторую двусмысленность, которая обнаруживается и в тексте «Веронской загадки». Именно поэтому древнейшие романские деловые тексты, даже тогда, когда они «насыщались» образностью, все же не поднимались до уровня текстов, написанных на литературном языке. Поэтому при всем историческом значении подобных памятников, они относятся к периоду долитературной письменности.

В 1963 году на страницах международного журнала «Revue de linguistique romane» было опубликовано несколько статей, посвященных древнейшим нелитературным (*non littéraires*) текстам романских языков¹. Авторы этих статей — Поерк, Потье, Нандриш и другие — стремились установить общие черты, свойственные древнейшим нелитературным текстам, написанным в разных романских странах.

По мысли авторов, такие черты определяются: 1) локальной ограниченностью упомянутых текстов (чаще всего они написаны на том или ином диалекте), 2) сравнительной сохранностью оригиналов, так как роль переписчиков в распространении древнейших деловых документов была еще не столь велика, как их же роль в знакомстве с более поздними литературными и литературно-художественными памятниками².

Необходимо, однако, заметить, что понятие «нелитературного текста» охарактеризовано авторами неполно, да и само это понятие употребляется в двух разных значениях, которые специально не оговариваются. С одной стороны, нелитературными оказываются все древнейшие диалектные тексты, а с другой — нелитературные тексты (документы, хартии, юридические постановления, надгробия и пр.) противостоят текстам художественной литературы. Это двойное значение понятия «нелитературного текста» (resp. «литературного текста») весьма существенно и им нельзя пренебрегать.

«Нелитературный текст» непосредственно не противостоит тексту художественной литературы. Он противостоит лишь тексту литературному, одним из весьма спе-

¹ «Revue de linguistique romane». Lyon-Paris, 1963, № 105—106, стр. 1—100.

² Там же, стр. 2, 35.

цифичных разновидностей которого является текст художественной литературы. Между тем авторы цитированных статей в «*Revue de linguistique romane*» этого различия не проводят. В результате понятие нелитературного текста (resp. «литературного текста») не получает достаточно ясного осмысления.

Хорошо известно, что наиболее «сильный» диалект может со временем превратиться в основу литературного языка всей страны. Но не могут существовать «диалектные языки», хотя такое понятие и допускается некоторыми исследователями¹. Представляется необходимым различать письменность на литературном языке и литературу (в том числе и художественную) на диалектах, как, например, в современной Италии. Однако, появление литературы на диалектах не превращает эти последние в «диалектные языки». Оно делает их лишь письменными диалектами. Типологически и исторически диалекты противостоят литературному языку, который в той или иной степени преодолевает локальную ограниченность диалекта.

Важнейшая черта самых древних нелитературных текстов заключается в том, что язык, на котором они написаны, лишен явно выраженных нормативных тенденций. Лучший знаток романской письменности средневековья и Возрождения Менендес Пидаль считает, что было бы тщетным занятием стремиться обнаружить сколько-нибудь ясную норму в испанских текстах до XII века. На этом основании он справедливо относит древнейшие тексты к памятникам долитературного языка². Если же учесть, что в 1140 году появляется знаменитое повествование испанского средневековья — «Песнь о моем Сиде», которое вместе с тем оказывается замечательным художественным произведением, то станет

¹ См., например, R. Menéndez Pidal. *La lengua de Cristóbal Colón*. 4 ed., Madrid, 1958, стр. 104.

² R. Menéndez Pidal. *El idioma español en sus primeros tiempos*. 4 ed. Madrid, 1957, стр. 154. Древнейшие письменные источники Испании, восходящие к X веку, представляют собой латинские тексты с испанскими комментариями к трудным словам: R. Lapesa. *Historia de la lengua española*. 4 ed. Madrid, 1959, стр. 115. Краткая характеристика «досидовских» текстов дана и в статье: А. А. Смирнов. Испанский народный эпос и «Поэма о Сиде». В сб.: «Культура Испании». Изд-во АН СССР, М., 1940, стр. 122.

ясным, что в Испании первый памятник литературного языка стал памятником художественной литературы.

Примерно такое же соотношение между нелитературными, литературными и литературно-художественными текстами складывается во Франции и Италии, в древнейшую эпоху их письменности. После первых памятников («Страсбургские клятвы» и другие деловые тексты) во Франции появляется «Житие св. Алексея» (около 1050 года), неизвестный автор которого уже не только хорошо знал риторику и латинских классиков, но и стремился к художественному воздействию на читателей. Эта тенденция — воздействие на читателей — заметно усиливается в «Песне о Роланде» (конец XI столетия).

В «Песне о Роланде», как и в «Песне о Сиде», можно обнаружить не только определенные языковые нормы, но и значительную литературную обработку языка. Хотя стиль французского эпоса о Роланде часто характеризуется как «простой и грубый», но в подобной простоте и кажущейся грубости нельзя не заметить разнообразных средств воздействия на читателя, типичных для средневековой поэтики. В свое время Б. И. Ярхо насчитывал «800 несомненных поэтических фигур» в тексте песни о Роланде, не говоря уже о других признаках литературной сублимации¹. При этом образность текста о Роланде, как и образность текста о Сиде, во многом отличаются от образности «Веронской загадки». Если в последнем случае образность как бы не находила еще прочной опоры в формах языка, то у авторов сказаний о Роланде и Сиде приемы стилистической обработки текста опираются на такие категории и формы языка, которые сами начинают обнаруживать первые признаки нормативности. В эпоху «Веронской загадки» контуры итальянского языка еще только очерчивались (период «между латынью и вульгарной речью» по определению Мильборини), в эпоху же создания текстов о Роланде и Сиде соответственно французский и испанский языки

¹ «Песнь о Роланде», перев. со старофранцузского, вступительная статья и примечания Б. И. Ярхо. М.—Л., 1934, стр. 85. См. также новое издание памятника в перев. Ю. Б. Корнеева: «Песнь о Роланде. Старофранцузский героический эпос». М.—Л. 1964.

уже далеко продвинулись в своем формировании и развитии¹.

Приведем два примера. В эпоху сложения «Песни о Роланде» во французском языке четко различались два падежа имен существительных — прямой и косвенный. Равносложные имена мужского рода дифференцировались с помощью конечного *s* (*murs* 'стена' — прямой падеж; *mur* — косвенный падеж), неравносложные — с помощью особого окончания в косвенном падеже (*ber* 'храбрый человек', *baron* 'храброго человека', 'храброму человеку' и пр.). В тексте «Песни» прямой падеж *ber* встречается в двух видах: не только *ber*, но и *bers*. Последняя форма возникла по аналогии с формами типа *murs*. Колебания *ber* — *bers* в памятнике налицо. Однако общая тенденция языка памятника в целом не противоречит общей тенденции языка эпохи, который разграничивал прямой и косвенный падежи. Дублетные формы (*ber* — *bers*), правда, придавали этой общей закономерности языка некоторую внешнюю пестроту, но не нарушали самой закономерности (падежное противопоставление *ber* — *baron* сохранялось и при *ber* и при *bers* в номинативе). Дублетные формы как бы скользили по поверхности языка. В самом же языке нормы, хотя и находились в ту эпоху в более интенсивном движении, чем теперь, — язык тогда только складывался, — но все же были достаточно ясно выражены. Вот почему главное (в смысловом и грамматическом отношениях) разграничение *ber* — *baron* в «Песне» почти не нарушается, тогда как побочная для языка линия представлена дублетными формами (*ber*, *bers*).

Колебания языковой нормы обнаруживаются и в «Песне о Сиде». Так, в староиспанском могли конкурировать между собой в придаточном предложении и будущее время индикатива и имперфективное будущее конъюнктива: *cuando los gallos cantarán* 'когда петухи запоют' и *cuando fuere la lid* 'когда разразится бой'. Однако и в том и в другом случае смысл передавался

¹ Более позднее появление художественных произведений на родном языке в Италии по сравнению с Францией и Испанией часто объясняется особым престижем латинской литературной традиции на самой родине латинского языка — в Италии. См. об этом введение Луиджи Руссо к его многотомной антологии: L. Russo. I classici italiani. Vol. 1. Firenze, 1953, стр. 13—15.

достаточно ясно, хотя тогда еще не существовало столь строгих правил употребления конъюнктива в придаточном предложении, как в современном испанском языке.

Иначе складывалась история первых текстов в Румынии. В отличие от Франции, древнейшие тексты которой на родном языке появляются уже в IX столетии, первые румынские письменные памятники, дошедшие до нас, восходят лишь к XVI веку¹. При этом в Румынии традиция славянских письменных источников играла примерно такую же роль, какую во Франции, Италии, Испании и некоторых других странах западной и южной Европы — традиция латинских памятников.

Как известно, первые письменные тексты Румынии являются переводами на румынский язык славянских религиозных сочинений и различных документов делового характера. Подчеркивая большое значение первых письменных источников румынского языка, крупнейший знаток истории своего родного языка О. Денсушану вместе с тем замечает, что было бы тщетно «искать в текстах XVI века хоть какие-либо следы литературной обработки»². Тексты эти обычно составлялись людьми малообразованными, которые испытывали огромные трудности от самого процесса переложения на пергамент слов и выражений, прочитанных на другом языке и переведенных на родной или просто услышанных из уст собеседников. Подобные трудности поглощали все силы первых переводчиков и писцов. На минимальную «обработку» текстов, по-видимому, не хватало ни сил, ни знаний, ни времени.

Иное дело тексты XVII века, в особенности такие, как хроники Уреке и Костина. Исследователи отмечают богатство их языковых ресурсов, стремление воздействовать на читателя, привлечь его на свою сторону своим характером изложения фактов и событий³. Поэто-

¹ Лео Шпицер считал («Bulletin linguistique» publié par A. Rosetti. Вып. 13. București, 1945, стр. 19), что история румынского языка до XVI столетия «окутана мглой» (is buried in darkness).

² О. Densușianu. Histoire de la langue roumaine. Vol. 2. P., 1914, стр. 11. Другую точку зрения защищает: В. Căzașu. Problèmes du roumain littéraire. «Revue roumaine de linguistique». 1965, № 1—3, стр. 138—139.

³ «Istoria literaturii române». Т. 1. București, Academia Republicii Populare române, 1964, стр. 379—392.

му, хотя древнейшие тексты румынского языка относятся к XVI веку, литературный язык формируется лишь в следующем столетии.

Среди современных историков румынского языка продолжают бытовать две различные точки зрения по вопросу о времени возникновения первых литературных памятников в Румынии. Одни настаивают, что первые письменные свидетельства и являются первыми литературными памятниками¹, совершенно независимо от характера их языкового оформления, другие отвергают эту концепцию, отмечая, что в памятниках XVI века невозможно обнаружить хоть какие-нибудь признаки литературной обработки текстов (мнение О. Денсушану и некоторых исследователей наших дней). То или иное решение этого вопроса имеет принципиальное значение не только для уяснения времени возникновения румынских памятников, но и для понимания специфики литературного языка.

В самом деле. Если считать, что всякий письменный текст, даже в тех случаях, когда он составляется малограмотными людьми, является литературным по причине лишь своего письменного начертания, тогда всякое различие между литературным языком, с одной стороны, и письменным — с другой, совершенно исчезает. С этим невозможно согласиться, так как при такой постановке вопроса пропадает не только специфика, но и само понятие литературного языка. Поэтому Денсушану был прав, когда письменные памятники, лишенные следов литературной обработки, никогда не относил к литературному языку. К сожалению, однако, само понятие литературного языка теоретически им не ставилось.

Среди современных историков румынского языка вопрос о времени появления первых литературных памятников часто решается независимо от того, что следует вкладывать в понятие литературного языка. Более отдаленная датировка первых литературных текстов, их передвижение с XVII столетия в XVI нередко определяется простым желанием расширить исторические

¹ Точка зрения например, О. Нандриша в его статье 1963 года («Revue de linguistique romane». № 105—106, стр. 84—100).

границы литературного языка. Такую постановку вопроса нельзя признать правомерной. Между тем уже великий поэт М. Эминеску (1850—1889) был близок к более правильному осмыслению проблемы, когда возникновение литературного языка в Румынии связывал с появлением литературных хроник и легенд XVII века, язык которых подвергался довольно значительной нормативной и стилистической шлифовке¹.

Что касается нелитературных румынских текстов XVI века, то их точная датировка осложняется тем, что первый славянский документ, целиком переведенный на румынский язык, относится к 1521 году, тогда как первое произведение Кореси, виднейшего культурного деятеля эпохи — к 1559 году². До последнего времени древнейшие румынские письменные документы связывали с деятельностью Кореси³. По-видимому, к середине XVI столетия и следует относить возникновение румынской письменности, тогда как первые памятники литературного языка появляются лишь в следующем столетии, вместе с хрониками и легендами, в эпоху Мирона Костина (1633—1691) и Иона Некульче (1672—1744)⁴.

Представляется несомненным тезис, согласно которому вопрос о времени появления первых литературных памятников в любой стране не может решаться независимо от самого теоретического понятия литературного языка. Если же литературный язык — это обработанная форма общенародного языка, обладающая в большей или мень-

¹ Gh. Bulgăr. Eminescu despre problemele limbii române literare. București, 1963, стр. 32—33.

² Акад. А. Граур. Румынский язык. Исторический очерк. Бухарест, 1963, стр. 61.

³ A. Rosetti. *Mélanges de linguistique et de philologie*. Copenhague, 1947, стр. 604.

⁴ В последние годы были опубликованы многочисленные исследования, в которых появление первых текстов и первых литературных памятников в Румынии решается различно. Помимо уже цитированных см. еще: A. Rosetti, B. Cazacu. *Istoria limbii române literare*. Vol. I. București, 1961, стр. 15—18; P. Panaitescu. *Les premiers textes écrits en langue roumaine*. «Revue roumaine d'histoire». București, 1962, № 2, стр. 427—449; J. Smrčková. *Quelques observations concernant l'origine du roumain littéraire*. «Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Romanistica pragensia». 1963, № 3, стр. 73—80; G. Istrate. *Originea limbii române literare*. *Analele științifice ale Universității*. «Al. Cuza». «Științe sociale», 1960, № 2, стр. 67—78.

шей степени письменно закрепленными нормами, — то о литературном языке нельзя говорить пока не обнаруживаются 1) тенденции к обработке формы, 2) тенденции к фиксации нормы. В той же мере, в какой в истории румынской письменности отмеченные тенденции не проявляются в XVI веке, но уже заметны в XVII столетии, датировка литературных памятников (в отличие от памятников «вообще») должна быть отнесена к XVII столетию.

3

Но здесь возникает еще один вопрос, в свое время поставленный испанским филологом Р. Менендесом Пидалем. Речь идет о возможном признании «скрытого состояния» (*estado latente*) предшествующей письменной литературной традиции.

Изучая на протяжении многих лет замечательный памятник романского средневековья — «Песнь о моем Сиде», Р. Менендес Пидаль пришел к выводу, что подобный шедевр не мог возникнуть сразу, из «ничего». До нас не дошли предшествующие литературные тексты, но и язык «Песни о моем Сиде», и стилистические приемы ее создателя, и вся литературная техника произведения как бы свидетельствуют, что автор «Сиды» опирался на литературную традицию, о которой, к сожалению, нам ничего неизвестно. Вот эту предполагаемую и постулируемую литературную традицию Менендес Пидаль и назвал «скрытым состоянием» письменности¹.

Известно, что по отношению к Данте и его «Божественной комедии» с аналогичными предположениями до сих пор выступают крупнейшие знатоки эпохи. Но еще в конце прошлого столетия А. Гаспарри писал: «Старания найти литературные памятники итальянского языка, которые были бы древнее начала XIII века, до сих пор были тщетными, и все мнимые открытия в этом роде оказались иллюзиями»². С тех пор положение почти не

¹ Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., 1959, стр. 103—106. См. также его двухтомное исследование «*La España del Cid*». Madrid, 1929, особенно первую главу первого тома.

² А. Гаспарри. История итальянской литературы. Т. I. Итальянская литература средних веков. Русск. перев. К. Бальмонта, М., 1895, стр. 40.

изменилось, так как вновь обнаруженные фрагментарные тексты додантевской эпохи относятся к памятникам деловой письменности и едва ли могут быть отнесены к текстам литературного языка. Они либо лишены признаков нормативности и следов стилистической обработки, либо их стилистическая шлифовка еще не опирается на сколько-нибудь «отработанные» формы языка (ср. ранее проведенный анализ «Веронской загадки») ¹.

При всем значении гипотезы о скрытом (латентном) состоянии предшествующей, не дошедшей до нас письменности ², концепция эта все же не может изменить наших представлений о первых памятниках литературного языка, которые должны отличаться определенными чертами. Менендес Пидаль, много сделавший для изучения «скрытого состояния», все же относит все испанские тексты, появившиеся до XII века, к долитературному состоянию языка ³, а Мильорини не обнаруживает в итальянских памятниках до XIII столетия никаких следов «художественных намерений» их авторов ⁴. Если к этому прибавить, что упомянутые исследователями памятники лишены и нормативных устремлений, то станет ясным, что дело идет о текстах, написанных на языке долитературного периода.

Для понимания времени возникновения первых литературных памятников в романских странах нельзя не считаться с рядом факторов, хотя они и могут показаться с первого взгляда посторонними. Весьма существенно знать, когда возникает теоретический интерес к языку в той или иной стране.

Хорошо известно, что литературные памятники обычно появляются гораздо раньше по сравнению со временем пробуждения специального интереса к языку и

¹ Несколько иначе у C. Segre. *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano, 1963 в главе о первых итальянских текстах. Полное собрание этих текстов дано в кн.: E. Monaci. *Crestomazia italiana dei primi secoli*. Nuova edizione. Roma, 1955.

² Необходимо отметить демократические посылки этой гипотезы, стремящейся связать крупные творения отдельных авторов с более ранней фольклорной традицией.

³ R. Menéndez Pidal. *El idioma español en sus primeros tiempos*. Madrid, 1957, стр. 128, 154.

⁴ B. Migliorini. *Storia della lingua italiana*. Firenze, 1960, стр. 119.

стилю уже созданных произведений. Здесь тоже можно усмотреть своеобразное «скрытое состояние», своеобразный интерес к тому как написано, до оформления подобного интереса в ту или иную теорию языка или стиля. Француз Кретъен де Труа, например, создавая большие стихотворные повествования в XII столетии, любил подчеркивать свою начитанность и знание древней истории¹. Испанец Берсео (XIII век) отмечал связь между рассказом и тем, что усвоено автором из книг, а несколько позднее его соотечественник Хуан Руис хвастал познаниями в текстах латинских, провансальских, французских и арабских авторов². Появляются даже своеобразные «поэтики», из которых в средние века самой значительной была поэтика (*L'art de dictier*, 1392), принадлежавшая перу Эсташа Дешана. В этих сочинениях, однако, речь шла не о поэтике в современном смысле слова, а об искусстве «рассуждать» о самых различных науках³.

Более или менее образованные авторы не могли, разумеется, не задумываться не только над тем, что они пишут, но и над тем, как они пишут. Но вплоть до эпохи Возрождения в романских странах не было еще ни самостоятельных трактатов о языке, ни грамматических сочинений, посвященных родному языку. В этом смысле грамматические и стилистические теории средних веков, основанные на изучении родных языков, тоже находились как бы в скрытом (латентном) состоянии. И только с эпохи Возрождения (раньше всего в Италии, позже всего в Румынии) возникает самостоятельный интерес к теории языка и стиля.

Создается своеобразная ситуация. Во Франции литературные произведения известны уже с XI века, тогда как языковая теория оформляется только в XVI столетии,

¹ См., в частности, в «*Cligès*» (около 1165 года, строки 17—29):

«Книги познакомили нас
С деяниями древних
И с прошедшими веками»

² «*Antología de la literatura española de la edad media*». Textos escogidos por E. Kohler. 2 ed. P., 1960, стр. 181—182.

³ В. Ф. Шишмарев. Книга для чтения по истории французского языка. М. — Л., 1955, стр. 387—389. Ср. E. Faral. *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*. P., 1924.

т. е. примерно через пять веков (1549 год — трактат Дю Белле «Защита и прославление французского языка»). «Песнь о моем Сиде» в Испании датируется 1140 годом, а первые грамматические трактаты, посвященные испанскому языку, публикуются лишь в самом конце XV (1492 год — «Грамматика кастильского языка» Небрихи) и в течение XVI века (наиболее значительный из них «Диалог о языке» Хуана Вальдеса, 1535). В Румынии литературные памятники известны с XVII столетия, но первая грамматика румынского языка, написанная писателем Элиаде Рэдулеску, издается лишь в 1828 году (грамматические сочинения предшествующего столетия так и остались в рукописях). Разрыв между теорией и практикой литературного языка наименее ощущался в Италии, где уже в начале XIV столетия с сочинением о языке выступил Данте и где интерес к языку почти непрерывно поддерживался знаменитой контраверсией о диалектной основе итальянского литературного языка (см. гл. 9). Но и в Италии непосредственное и пристальное изучение итальянского языка по-настоящему начинается лишь в XVI веке (Бембо, его последователи и противники).

Разрыв во времени между практическим применением литературного языка и его теоретическим осмыслением, наблюдавшийся во всех романских странах, не мог не вызвать ряда последствий. В результате подобного разрыва один из важнейших признаков литературного языка — тенденция к нормативности — сравнительно слабо представлена в первый период существования романских литературных языков, когда они развивались вне контроля со стороны теоретиков. Напротив, во второй период, с эпохи Возрождения, вместе с возникновением теории литературного языка, опиравшейся на особенности родной речи, тенденция к нормативности все более и более усиливается. Сама теория нормы усиленно дебатировалась в языковых доктринах Возрождения и в более поздние эпохи. Тенденция к норме становится важнейшим признаком литературного языка этого второго периода.

Таким образом из двух основных признаков литературного языка (обработанности и нормативности), неодинаково представленных в разные эпохи, рельефные черты первого признака становятся очевидными раньше,

чем аналогичные черты второго. Для древнейшего периода литературных языков характерно преобладание обработанности над нормативностью, которая представлена еще слабо, затем оба признака постепенно выравниваются. Что касается современной эпохи, то в такой разновидности литературного языка, как язык художественной литературы, можно вновь обнаружить господство признака обработанности и некоторое отступление на задний план признака нормативности (у некоторых поэтов и прозаиков). В нейтральных же разновидностях литературного языка оба его основных признака (обработанность и нормативность) обнаруживают стремление находиться в состоянии равновесия.

4

При характеристике романских литературных языков разного времени следует учитывать еще один фактор. Первые долитературные романские тексты написаны так, будто кто-то подслушал живую речь и воспроизвел ее на бумаге. Исследователи постоянно отмечают разговорный отпечаток древнейших текстов¹. Предложения типа «и сказал он это, и подошел к нему, и протянул ему руку» являются самыми «нормальными» в наиболее старых памятниках. Можно было бы предположить, что в подобных случаях читатель имеет дело с артистическими приемами, подобными тем, к которым нередко прибегают и современные тонкие стилисты, желающие создать атмосферу непосредственности и передать интонации живой, безыскусной речи.

В действительности это совсем не так. Когда современный стилист улавливает разнообразные интонации разговорной речи и вводит их в текст письменного сочинения (не только художественного и не только для речевой характеристики персонажей, но и в текст публицистического, научного, научно-популярного изложения и пр.), то он исходит из системы более или менее выработанных стилей общенародного языка. В этом случае отступление от принципов чисто письменного стиля, с его правилами сочинительных и подчинительных конструкций, с некоторой осложненностью и вместе с тем

¹ См., например, C. Segre. *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano, 1963, гл. 1 и 2.

известным однообразием повествования, с учеными терминами и т. д. обычно воспринимается как желание стать более понятным читателям, как стремление отбросить условности «казенного изложения»¹.

Совсем в ином положении находились первые составители первых романских текстов. «Разговорный стиль» их незамысловатых сочинений был вынужденным. Составители просто записывали то, что слышали, или переводили на родной язык прочитанное, причем еще не умели этого делать по законам письменного стиля. Иначе и быть не могло: в эпоху создания первых текстов романские языки вообще не располагали никакими стилями. Легче всего было перенести на бумагу услышанное. Отсюда — разговорный отпечаток всех первых романских текстов, как, по-видимому, и первых текстов на многих других языках.

Не только все долитературные тексты и не только многие литературные тексты, но и некоторые литературно-художественные произведения средних веков, особенно в ранний период, были, как известно, текстами безымянными. Авторы, скрывающие свое имя, появляются в эпоху распространения христианства. Итальянские средневековые юристы запрещали составителям юридических и других научных сочинений называть свои имена. Между тем античность не знала подобного запрета. Христианство же стремилось своеобразно «сломи» авторскую гордыню». Любопытно, что даже Данте в своем «Пире» (1, 2) не рекомендует авторам «без необходимости говорить о себе», хотя категорически и не запрещает признания авторства².

Все это не могло не наложить отпечатка на литературные и литературно-художественные произведения средних веков, в известных случаях сглаживая их индивидуальное своеобразие. Но это же и сближало многие литературно-художественные произведения с разнобо-

¹ Сказанное, разумеется, не означает, что всякое изложение, соблюдающее законы письменного стиля, является казенным. Оно лишь может стать таковым в определенных случаях.

² E. Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948, стр. 505—507. Причины скрытого авторства в средние века многообразны. Е. Куртиус указывает лишь на одну из этих причин. См. также: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947, стр. 116—125.

разными деловыми текстами и хрониками, написанными на литературном языке. Лишь в особых случаях яркой художественной одаренности неизвестных авторов, их произведения выделялись и в языковом отношении на фоне «массовой продукции». Таковы, например, те же «Песнь о Роланде» и «Песнь о моем Сиде», о которых уже говорилось в предшествующих строках.

Теперь вернемся к вопросу о времени появления первых литературных памятников в романских странах. Как уже отмечалось, наиболее популярны две точки зрения по этому вопросу. Одни ученые считают первыми литературными памятниками первые, дошедшие до нас тексты, тем самым не различая понятия письменного текста и понятия текста, написанного на литературном языке. Как было показано, такую точку зрения нельзя признать правомерной. Другие ученые полагают, что литературный язык оформляется раньше появления первых памятников, так как он зарождается уже в фольклорной традиции. И эта концепция неприемлема: она также не учитывает особенностей литературного языка.

Проблема возникновения первых литературных памятников может быть правильно понята лишь тогда, когда она освещается с таких исторических позиций, при которых не утрачивается специфика самого литературного языка. В любую эпоху литературный язык выступает как особая форма общенародного языка. Поэтому лишь те памятники, в которых обнаруживаются элементы обработанности (в разные эпохи различные) и тенденции к нормативности (тоже различные) могут быть отнесены к памятникам литературного языка.

Уже для древнейших эпох следует различать доли-тературные письменные памятники, литературные письменные памятники и литературно-художественные письменные памятники. Последние две категории могут совпадать («Песнь о Роланде» во Франции, «Песнь о моем Сиде» в Испании) или не совпадать (хроники XVII века в Румынии — памятники литературного языка, тогда как оригинальные литературно-художественные сочинения появляются лишь в начале XIX столетия), в зависимости от конкретно-исторических путей развития культуры того или иного народа.

Вопрос о появлении первых литературных памятников неразрывно связан с теорией литературного языка.

ТРАКТАТ ДАНТЕ «О НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ»
И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ СОВРЕМЕННОСТИ

1

Прошло свыше 650 лет с того времени, когда величайший итальянский поэт трудился над своим сочинением о народной речи и о природе языка. Хотя трактат Данте не был закончен и в некоторых утверждениях оставался противоречивым, тем не менее интерес к нему всегда был исключительно велик не только среди дантеведов, но и среди историков науки о языке, среди теоретиков итальянского языка и итальянской литературы¹. Но странное дело. Несмотря на то, что литература о трактате Данте весьма обширна, многие общие вопросы, поставленные поэтом в этом замечательном сочинении, до сих пор остаются недостаточно освещенными. Обращает на себя внимание и то, что исследователи больше занима-

¹ Данте работал над трактатом «О народном языке» с перерывами в 1302—1309 годы. Первая часть сочинения посвящена собственно языку, вторая — поэтике. В данной статье цитаты из трактата даются по критическому изданию: Pio Rajna. *Il trattato De vulgari eloquentia*. Firenze, Società Dantesca Italiana, 1896. Цифры в скобках: книга, глава, раздел главы. Орфография подлинника сохраняется. Имеется русский перевод трактата (к сожалению, излишне архаизированный), выполненный В. Шкловским (Данте Алигьери. О народной речи. Пг., 1922). О колебаниях в названии трактата (*eloquentia* или *eloquio*) см. F. d'Ovidio. *Saggi critici*. Napoli, 1878, стр. 334. Библиография работ о трактате Данте дана в первом томе указателя: R. Hall. *Bibliografia della linguistica italiana*. 2 ed. Firenze, 1958. В связи с семисотлетием со дня рождения Данте, которое отмечалось во многих странах мира в 1965 году, у нас был опубликован справочник: «Данте в СССР. Библиография переводов и критической литературы 1918—1964 годов» (составитель И. В. Голенищева-Кузова). Изд-во АН СССР, 1965.

лись анализом тех или иных частных замечаний Данте, чем осмыслением общих лингвистических идей одного из создателей итальянского литературного языка.

Интерес к трактату Данте о народном языке вполне понятен. В истории нового времени это сочинение является первым из дошедших до нас памятников, относящихся к теории языка в широком смысле этого слова, к теории литературного языка в частности и особенности. Филологические сочинения до дантевской эпохи — отдельные грамматики и поэтики — имеют или крайне фрагментарный характер, или не поднимаются выше простого и еще очень наивного описания¹. Огромный интерес к трактату Данте обусловлен, таким образом, двумя причинами: трактат был первым в истории новой Европы сочинением на филологическую тему и его автором оказался великий поэт, живший на рубеже двух эпох — Средневековья и Возрождения.

Оценка исследования Данте осложняется тем, что оно имеет два, на первый взгляд не связанных между собой, аспекта: общеязыковый и итальянский. В истории изучения трактата Данте этот второй аспект почти полностью заслонил собой не менее важный первый план его сочинения. Мысли писателя об итальянском литературном языке и судьбах его дальнейшего развития заслонили не менее интересные суждения Данте, относящиеся к природе языка вообще, к условиям его возникновения и функционирования.

Эту неравномерность изучения сложного и многопланового трактата Данте о народном языке можно объяснить, но трудно оправдать. Объяснение следует искать в том, что своим сочинением Данте впервые поставил вопрос об основах итальянского литературного языка — проблема, до сих пор сохраняющая всю свою актуальность для историков этого языка, диалектная база которого вызвала знаменитую контroversу. Оправдание найти трудно: общелингвистические взгляды Данте не менее интересны и содержательны, чем его итальянские «рекомендации». Здесь будет сделана попытка проанализировать общелингвистические взгляды

¹ Сведения о них в кн.: С. Trabalza. *Storia della grammatica italiana*. Milano, 1908, стр. 11—22. А. Gallippi. *Problemi di storia della lingua italiana*. Messina, 1950, стр. 1—26.

Данте, выраженные в его сочинении «О народном языке», и показать, в какой мере эти взгляды определили дальнейшие рассуждения автора об итальянском языке¹.

2

В лингвистической концепции Данте, как и в его философских и политических убеждениях, современного читателя поражает на первый взгляд причудливое соединение прогрессивного и устаревшего, верного и неверного, глубокого и наивного. В своих слабых сторонах философия Данте находилась в зависимости от средневекового мирозерцания с его принципом незыблемости «сверхразумных истин»², в своих сильных сторонах философия поэта не только расшатывала догмы этих «истин», но и подготавливала условия для создания нового мировоззрения. Тем самым подтверждается известная, данная Энгельсом, характеристика Данте, как последнего поэта средних веков и первого поэта нового времени³. Анализ лингвистических взглядов Данте начнем с проблемы происхождения речи.

Как известно, уже древнегреческие философы интересовались проблемой происхождения речи в связи с теорией познания. Данте стремится подойти к этому вопросу с несколько иных позиций. Во второй главе первой части трактата «О народном языке» — «О том, что только человек имеет дар общения с помощью речи» — Данте отделяет в этом отношении человека от животных

¹ Любопытно, что даже те работы о трактате Данте, которые, судя по их названиям, должны были бы иметь общий характер, в действительности посвящаются только итальянской тематике трактата. См., например, A. Ewert. *Dante's Theory of Language*. «The Modern Language Review». Vol. 35. Ld., 1940, стр. 355—366; K. Vossler. *Dante und die Sprache*. Перепечатано посмертно в книге статей автора «Südliche Romania». Leipzig, 1950, стр. 88—93. До сих пор сочинение Данте о языке настойчиво связывается по существу только с одним вопросом — с знаменитым спором о том, какой диалект или какие диалекты легли в основу итальянского литературного языка.

² См. А. Штекль. *История средневековой философии*. М., 1912, стр. 197 и сл.; Н. А. Сидорова. *Петр Абеляр — представитель средневекового свободомыслия* (в кн.: *Петр Абеляр. История моих бедствий*. М., 1959, стр. 181 и сл.).

³ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. *Сочинения*. Изд. 1. Т. 16, ч. 2, стр. 327.

и от... ангелов. По мысли поэта, эти последние в языке не нуждаются, так как они обладают таким совершенным мышлением (*intellectus*), что с его помощью могут общаться с кем угодно, «не прибегая ни к какому языку» (*nullo signo locutionis indiguisse videntur*, 1, 2, 2). Настоящие ангелы (в отличие от падших) не нуждаются в языке, они «выше» того, чтобы обращаться к столь чувственному и эмпирическому способу общения. Иное дело животные. «Низшим животным, руководимым одним инстинктом, не приходится заботиться о даре речи» (1, 2, 4). Им речь не нужна. Инстинкт обходится без речи. Так Данте выделяет людей из царства животных и ...царства ангелов. «Люди не могут понимать друг друга по одним телодвижениям или страстям, как грубые животные (*ut brutum animal*), равно никто не может проникнуть в душу другого, как ангелы, ибо дух человека ограничен грубостью (*grossite*) брэнного тела. Поэтому для передачи друг другу своих мыслей роду человеческому надо было иметь некий разумный и чувственный знак (*aliquod rationale signum et sensuale habere*)... Но так как ничто не может быть передано от одного разума к другому иначе как чувственным способом (*nisi per medium sensuale*), то этот знак сам по себе должен быть чувственным. Если же он был бы только рассудочным, он не мог бы передаваться. Если же он был бы только чувственным, он не мог бы переходить от разума к разуму. В этом доказательство того, что предмет, о котором мы говорим — предмет благородный» (1, 3, 1—3).

Данте считал, что чувственная природа языка обнаруживается в его звучании (*in quantum sonus est*), рассудочная — в его способности что-то обозначать и что-то означать (*in quantum aliquid significare videtur*). Если отбросить в этих рассуждениях Данте замечания об ангелах — здесь поэт отдает дань своему времени, — то почти вся остальная часть его аргументации в пользу «человеческого» характера языка сохраняет свою силу. Учение Данте о двусторонней природе языка (чувственной и «идеальной») представляет интерес для тех современных лингвистов, которые защищают материалистическое понимание языка в борьбе с учеными, для которых язык представляется сферой лишь «чистых отношений».

Любопытно, что мысли Данте о природе языка как бы предвосхищают некоторые положения выдающихся

философов более поздних эпох. Например, Джон Локк в своем «Опыте о человеческом разуме» (1690) ставит вопрос так: хотя бог даровал человеку способность произносить членораздельные звуки, но «этого было недостаточно для возникновения языка, ибо ясному произношению членораздельных звуков можно научить и попугаев и разных других птиц, которые, однако, совершенно неспособны иметь свой язык: только люди в состоянии делать звуки знаками наших идей»¹.

Инстинкт обходится без языка, разум без языка невозможен — такова граница, отделяющая, по Данте, человека от животного. Что касается другой границы, которую поэт хотел провести между языком человека и «чистым мышлением» ангелов, то при всей наивности его рассуждений, они все же весьма поучительны: современная наука показывает, что «чистое мышление» точно так же опирается на данные языка, как и обычно выраженная мысль². Иными словами, внутренняя речь вторична по отношению к языку, хотя и может несколько обособляться от него. Возможность создания «думающих машин» также убеждает, что нет принципиальной грани между произносимым языком и внутренней речью, которая транспонируется в речь звучащую³, хотя, на наш взгляд, язык человека и «язык машины» качественно различны и отождествляться ни в коем случае не могут. «Язык машины» вторичен по отношению к языку и мышлению человека и находится в зависимости от этих последних (человек дает задание машине, которое она выполняет).

Итак, попытка Данте обосновать человеческую природу языка весьма поучительна. Особенно ценной и новаторской для того времени была мысль поэта о единстве чувственной и «идеальной» основ языка. Присмотримся теперь к тому, как истолковывал поэт функции языка.

В седьмой главе первой книги («О разделении речи на многие языки») Данте, следуя «Ветхому завету», рас-

¹ Джон Локк. Опыт о человеческом разуме. М., 1898, стр. 396.

² См. С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1946, стр. 414.

³ См. Н. Винер. Кибернетика и общество. М., 1958, стр. 83 и сл.

суждает так: первоначально люди получили от бога единый язык. Но люди возгордились. Они стали строить Вавилонскую башню, чтобы достичь неба. Но дело это, в котором принимал участие «почти весь человеческий род, оказалось нечестивым» (1, 7, 6). Бог разрушил башню и, чтобы люди не могли вновь попытаться достичь неба, вместе с башней разрушил и единство человеческого языка. Вместо одного языка в мире возникло множество мелких языков. Отсутствие единого языка помешало людям вновь объединиться и взяться за новую попытку достичь неба с помощью Вавилонской башни. Разделенные между собой многими языками люди теперь уже не могли «прийти к общему согласию» (1, 7, 6). И в этой старой притче, воспроизведенной поэтом, как и в его предшествующих рассуждениях о происхождении речи, нельзя не обнаружить смешения наивных средневековых представлений с глубокими и верными обоснованиями коммуникативной функции языка.

Общность языка — основа общности людей, дающая им возможность объединиться в процессе труда. Соединившись, люди построили грандиозную башню. Без общего языка это осуществить было бы невозможно. Конечно, Данте еще неправомерно истолковывает коммуникативную функцию языка в форме «или — или»: или единый язык для всего человечества, и тогда люди объединяются и трудятся совместно, или отдельные языки у разных народов, и тогда люди будто бы вообще не могут объединиться и трудиться совместно. В первых главах своего сочинения Данте еще не дает ответа на вопрос о том, почему люди не могут соединиться с помощью отдельных языков в пределах общности людей, говорящих на том или ином языке в отличие от другой общности людей, говорящей на другом или других языках. По-видимому, фантастическое представление о грандиозной Вавилонской башне, которая для своего сооружения будто бы требовала объединения всех людей мира в единый коллектив, помешало поэту правильно разобратся в коммуникативной функции языков отдельных народов. Лишь в другой связи, в учении об общенародном языке Данте найдет правильный ответ на данный вопрос.

Проблему коммуникативной функции языка в связи с происхождением речи Данте решал, таким образом,

еще в самом общем виде. И все же он не только воспроизводил религиозную притчу, но и стремился развить ее в реалистическом («земном») направлении: Язык представляется ему органическим единством чувственной и рассудочной деятельности человека.

Пройдя в освещении этого вопроса мимо языков разных народов, поэт обратил внимание на другую сторону проблемы лингвистической коммуникации. По мысли Данте, возникновение множества языков привело к тому, что «теперь лишь у тех людей осталась одинаковая речь (*eadem loquela*), которые одним делом были заняты. Например, у всех архитекторов одна речь, у всех каменотесов другая речь...» (1, 7, 6—7). Так проблему коммуникативной функции каждого общенародного языка поэт переводит в плоскость совсем другой проблемы, именуемой в современной лингвистике проблемой профессиональной дифференциации (специализации) речи. Конечно, с позиций современного языкознания нельзя смешивать коммуникативную функцию того или иного общенародного языка с профессиональным своеобразием речи каменотесов или архитекторов в пределах того же самого общенародного языка¹, однако в концепции Данте, в которой пока отсутствует важнейшее звено — единство отдельных общенародных языков² — профессиональная общность речи приходит как бы на смену рухнувшему единству первоначально общего человеческого языка.

И все же, несмотря на исторические и логические недостатки, учение Данте о коммуникативной функции языка имело большое прогрессивное значение для той эпохи, тем более, что поэт по-своему связывал коммуникативную «силу языка» с трудовыми навыками человека.

¹ К сожалению, однако, многие зарубежные лингвисты крайне недифференцированно подходят к многообразным типам языковых единств. Так, в третьей главе («Speech-Communities») известной книги Блумфилда в одной плоскости рассматриваются различия между языками, между диалектами, между профессиональными «пластами» лексики одного языка, между различными стилями языка, между индивидуальными особенностями речи и т. д. L. Bloomfield. *Language*. N. Y., 1933, стр. 42—45.

² Независимо от того, идет ли речь о единстве языков родовых, племенных или языков народностей.

Вслед за отмеченными проблемами (происхождение речи, причины многообразия языков, своеобразие коммуникативной функции языка) Данте впервые в истории культуры нового времени широко осветил вопрос о народном и литературном языках. Если очерченные ранее проблемы трактовались Данте в общефилософском плане, то специфику литературного языка в его взаимодействии с языком общенародным поэт стремился осмыслить в связи с родной итальянской речью.

Трудность проблемы литературного языка в эпоху Данте, как и в последующие три-четыре столетия, заключалась в том, что литературным языком в европейских странах того времени был, как известно, язык латинский. Все научные сочинения средневековья и эпохи Возрождения писались по-латыни. В странах Западной Европы существовал своеобразный языковой дуализм: родной язык бытовал в общении и, отчасти, в художественной литературе, тогда как латынь рассматривалась как средство выражения «высоких мыслей» (наука, дипломатия, юриспруденция, художественная литература особых жанров, церковь и пр.).

Перед Данте, как и перед его современниками и последователями, также стояла проблема выбора языка: на каком языке писать — на родном, но еще не «признанном» итальянском, или на чужом латинском, но апробированном традицией. Поэт решил эту дилемму, хотя и компромиссно, но для того времени, по-видимому, правильно: большинство его художественных сочинений, в том числе и «Божественная Комедия», написаны по-итальянски, многие ученые сочинения — по-латыни. Есть все основания предполагать, что при этом выборе и разделении итальянский язык явно превалировал и в сознании, и в практике Данте, так как некоторые его философские сочинения, в частности своеобразная неоконченная энциклопедия «Пир», написаны тоже по-итальянски. И все же, несмотря на явные симпатии автора к родному языку, выбор был отнюдь не прост. Сам трактат «О народном языке», посвященный «защите» итальянской речи, написан все же по-латыни. Во второй половине XIV века Петрарка серьезно намеревался перевести итальянские сочинения Данте и Боккаччо на

латинский язык, чтобы «спасти» писателей от забвения¹.

В «Новой жизни», раннем сочинении Данте, написанном на родном языке (поэту было тогда 25 лет), автор все же еще колеблется в теоретическом обосновании выбора языка. Ему кажется, что итальянский язык следует применять лишь тогда, когда писатель хочет быть понятным более широкому кругу читателей, а в остальных случаях надлежит употреблять латынь. Но и на родном языке излагать мысли нелегко: «говорить складно на языке народном есть в известном отношении то же, что сочинять стихи по-латыни»². Более решительно живой народный язык Данте берет под защиту в сочинении «Пир», над которым он работал параллельно с написанием трактата «О народном языке». Но только в этом последнем произведении у Данте возникает проблема литературного языка в его взаимоотношениях с народной речью.

Поэт в первых же фразах «*De vulgari eloquentia*» определяет: «Мы называем народной ту речь, которую дети усваивают от окружающих, когда начинают впервые различать звуки; или, говоря короче, — ту, которой мы выучиваемся без всяких правил, подражая кормилице» (*sine omni regula, nutricem imitantes, accipimus*, 1, 1, 1—3). Что же противопоставляет Данте этой народной речи? Другой язык — латинский, который вслед за римлянами он называет грамматическим. Поэт предупреждает, что подобный язык известен не всем народам. Его усваивают не так, как язык народный. Для овладения латинским языком необходимо время и усердные занятия (1, 1, 3—4). И все же «из этих двух родов речи народная более благородна, так как она раньше вошла в употребление у человеческого рода и ею пользуется весь мир... Она является для нас природной, в то время как вторая речь искусственна» (1, 1, 4).

По-видимому еще не до конца осознавая это, Данте рассматривает два разных языка (итальянский и латинский) как своеобразные разновидности единой речи. Он

¹ Ф. Монье. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто. М., 1904, стр. 457. О Боккаччо как популяризаторе идей Данте см. А. Н. Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники. Т. 2. СПб, 1894, стр. 555.

² Данте. Новая жизнь. Перев. А. Эфроса. М., 1934, стр. 141.

пишет о двух родах, о двух видах речи. Вместе с тем, поэт еще строго не проводит и другого различия: между языком одного народа (в данном случае итальянского) и народным языком вообще, как определенным лингвистическим понятием. Говоря об итальянском языке, Данте рассматривает его то как язык итальянского народа (в последующих главах трактата), то как народный язык всего человечества («у человеческого рода» в приведенном определении).

Чем объяснить подобную абберацию представлений у поэта-мыслителя? Вряд ли все можно свести к нечеткости употребления отдельных слов и терминов у Данте, как это обычно предполагают¹. Не отрицая того, что в поисках нового решения вопроса о народном языке поэт искал соответствующие слова и часто употреблял их нечетко, думаем, однако, что сложность проблемы народного языка у Данте была определена более существенными моментами. Дело в том, что латинский язык, который в исходных положениях трактата рассматривается поэтом как антипод народного итальянского языка (это не помешало представить их одновременно двумя разновидностями некоего единого целого), вместе с тем выступал как литературный язык многих народов (*Greci habent et alii*. I, 1, 1—3). Латынь, следовательно, это не только «грамматическая» (литературная) разновидность народной итальянской речи, но и «грамматический» язык некоторых других народов. Выравнивая пропорциональное соотношение между латынью и итальянским языком, Данте и этот последний трактует не только как язык итальянского народа, но и выделяет его более общие особенности, свойственные народному языку вообще («язык кормилицы»).

Именно такая интерпретация проблемы придает трактату Данте двойное значение: это не только анализ языкового состояния Италии в начале XIV века, но и попытка проникнуть в некоторые общелингвистические свойства всякого народного языка в его взаимодействиях с языком науки и литературы. Этим объясняется и то, почему итальянский язык у Данте выступает одновременно как язык, свойственный людям вообще.

¹ См., например, A. Ewert. *Dante's Theory of Language*. «The Modern Language Review». Vol. 35. Ld., 1940, стр. 361.

В подобном противопоставлении понятие «итальянский народный язык» транспонировалось Данте в понятие «народный язык» вообще («язык кормилицы»).

Поэт не довольствуется общими замечаниями о народном и литературном языках. Он стремится очертить специфические свойства каждого «рода речи». Данте не сразу пришел к мысли о том, что «народная речь благороднее» речи литературной (*nobilior est vulgaris*)¹. Признав, однако, общее благородство речи народной, он не склонен был закрывать глаза и на известные «преимущества» речи литературной. Изучение итальянских диалектов привело Данте к мысли о том, что народная речь в ее локальных разветвлениях отличается большим непостоянством². Это непостоянство поэт обнаруживал не только в территориальной пестроте речи, но и в ее изменчивости во времени. «Язык меняется с течением времени даже в одном и том же поколении...» (1, 9, 6—7). Это изменение представляется Данте порчей языка. Чтобы избежать подобной порчи, люди и изобрели грамматику, т. е. литературный язык. «Эта грамматика, выработанная по общему соглашению многих народов, не подчиняется произволу отдельного лица, и, следовательно, не может видоизменяться. Ее изобрели с тем, чтобы при переменах в языке, которые подчиняются произволу отдельной личности (*propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis*), не были повреждены или затронуты авторитет и деяния древних...» (1, 9, 7—8).

Во время скитаний по Италии, которые отчасти совпали с годами работы над трактатом о языке (1303—1313), Данте наблюдал и изучал многообразные особенности диалектной итальянской речи. Изменчивость этой речи — территориальная и темпоральная — была для него очевидной. Однако эту изменчивость поэт истолковывал еще в духе средневековой схоластической философии, не знавшей идеи развития. Обратит внимание на непостоянство и изменчивость речи еще не означает осознать принцип развития языка. Поэтому несомненной

¹ О важном оценочном слове *nobilis* у Данте см. F. d'Ovidio. Sul trattato «De vulgari eloquentia» (в кн.: F. d'Ovidio. *Saggi critici*. Napoli, 1878, стр. 359).

² В последующих главах трактата Данте убедительно показывает, почему нельзя отождествлять народную речь с местными наречиями (об этом ниже).

модернизацией выглядят попытки некоторых исследователей представить Данте историком языка¹. Поэту была чужда идея подлинного развития в природе и обществе. Именно поэтому изменения в речи он рассматривает как результат «произвола отдельной личности», а преимущество латыни, как общего литературного средства общения, видит в ее постоянстве и неизменности. Только в результате произвола отдельных людей изменяется местная разговорная речь — таково убеждение Данте. Он не идет здесь дальше Горация, которому развитие языка представлялось лишь результатом гибели всего «смерти подвластного». В своей «Науке поэзии. Послание к пизонам» (строки 60—64) Гораций провозглашал:

Как меняются листья в лесу с отживающим годом,
Старые падают, так и слова отжившие гибнут,
А порожденные вновь — зацветают как юноши силой.
Смерти подвластны и мы и все наше...

(Перевод А. Фета)

Сила Данте обнаруживается не в том, что он, будто бы перешагнув через века, выступает в качестве историка языка. Мысль поэта интересна здесь в другом отношении. Автор трактата о народной речи, подчеркивая ее «благородство» и доступность всем, выступает вместе с тем с учением о нормативном характере литературного языка. Проследим за его аргументацией.

4

Для правильного осмысления понятия «народный язык» у Данте надо иметь в виду, что диалектная основа

¹ См., например, R. A. Hall. The Italian Question of the lingua. An interpretative essay. University of North Carolina, 1942, стр. 11; M. Ruffini. Caracterul modern al doctrinei lingvistice a lui Dante. «Revista de filologie romanică și germanică». 1962, № 2, стр. 229—242. Понимание исторической природы языка возникает только в XIX столетии, но еще первые теоретики сравнительно-исторического метода разделяли концепцию двух периодов в развитии языка. Согласно этой концепции, язык развивался лишь в доисторический период, после чего будто бы происходила его деградация. Даже Гегель защищал эту несостоятельную доктрину (Гегель. Сочинения. Т. 8. М., 1935, стр. 60). См. также M. Le-gon. Sur le concept d'évolution en linguistique. «Revue de l'Institut de sociologie». Bruxelles, 1949, № 3, стр. 337—376.

литературного языка в Италии оказалась более сложной, чем в других романских странах, в частности и в особенности во Франции. В то время как французский литературный язык уже с конца XII столетия стал базироваться на диалекте столицы, причем значение парижского диалекта (точнее *Ile de France*) впоследствии неуклонно увеличивалось, в Италии картина оказалась иной. Флорентийский диалект, на который прежде всего опирался сам Данте, затем утратил свои prerogative в связи с падением Флорентийской Республики во второй половине XVI века. И хотя диалект тосканской области и Флоренции оказал большое влияние на развитие итальянского литературного языка (*lingua toscana in bocca romana* — «тосканская речь в римских устах»), исключительное воздействие одного диалекта на литературный язык в Италии не было столь очевидным, как, например, во Франции¹.

Лингвистическое своеобразие диалектов Италии было предопределено своеобразием исторических путей развития ее народа. Известно, что национальное объединение Италии относится к очень поздней поре — ко второй половине XIX века. Отсюда и исключительная устойчивость итальянских диалектов. Все это придавало учению Данте о народном языке особо важное значение, тем более, что поэт не только сам обращался к нему в своих сочинениях. Его примеру последовали другие великие писатели, и прежде всего Боккаччо и Петрарка. «Итальянское искусство и литература, наука и литературный язык явились для итальянца эпохи Возрождения тем «большим отечеством», которое заменяло ему недостававшее в жизни. Культурная спайка итальянцев была долгое время единственной возможной формой объединения народа. Это было объединение в идеальном плане»².

Данте считал, что народный итальянский язык (*resp.* и всякий народный язык) не должен растворяться в многообразных формах местной или, по современной терминологии, диалектной речи. Писатель насчитывал «до 1000 и более» разновидностей подобной речи в Италии

¹ В этом отношении характерны даже названия некоторых исследований, например: L. Luzzatto. *Pro e contro Firenze. Saggio storico sulla polemica della lingua*. Padova, 1893.

² В. Ф. Шишмарев. У истоков итальянской литературы. «Известия АН СССР, Отд. литературы и языка». 1941, № 3, стр. 80.

(1, 10, 7—8) ¹. Взятая сама по себе, местная речь отдельных районов страны является «необработанной и грубой» (*idioma incomtum et ineptum* 1, 11, 1). Поэтому истинный народный язык всегда выше и значительнее отдельных диалектов. И подобно тому, как «те из обычаев итальянцев являются наиболее благородными, которые свойственны не одному городу Италии, а всем», так и подлинно народный язык является достоянием «не одного какого-нибудь города, но распространен во всех городах» (*...nullius civitatis Italie propria sunt, et in omnibus comunia sunt*, 1, 16, 4). Этот язык, освободившись от грубых местных слов, запутанных и неясных оборотов, неловкого и нечеткого произношения, способен приобрести такую силу и красоту, которые обычно заставляют «нежелающих следовать за желаниями других людей» (1, 17, 2—6). Диапазон воздействия языка расширяется прямо пропорционально степени его разумной сублимации. Чем больше «поднимается» общенародный язык над узкой сферой распространения отдельных диалектов, тем более общим он становится. При этом он не утрачивает связей со многими диалектами, хотя и не принадлежит ни одному из них отдельно. Такой язык Данте называет «знаменитым» (*illustre*, 1, 17, 7).

В этих рассуждениях писателя много замечательных мыслей, сыгравших выдающуюся роль не только в последующей знаменитой controversie об итальянском языке, но и во всех теориях литературного языка эпохи Возрождения. Обратим, однако, внимание прежде всего на ту сторону доктрины Данте, которая оставалась до сих пор незамеченной.

При изложении учения Данте о происхождении речи и о причинах многообразия языков было подчеркнуто, что коммуникативную функцию языка писатель понимал еще в виде альтернативы: или общение всех людей с помощью первоначально единого языка, или (после Утраты предполагаемого языкового единства) возможная близость речевых средств общения только в пределах общих профессиональных групп людей (каменотесы, архитекторы и пр.).

¹ См. об этом G. Bertoni. *Italia Dialettale*. Milano, 1916, стр. 123—133.

В этих построениях Данте в начале его трактата отсутствовало важнейшее звено — общенародный язык, коммуникативная функция которого значительно уже постулированного писателем единого языка человечества, но вместе с тем и значительно шире объединяющих тенденций, действующих лишь в пределах отдельных профессиональных групп людей. В другом разделе своего трактата Данте как бы находит это недостающее звено — общенародный язык, который, преодолевая барьеры отдельных диалектов, приобретает такую коммуникативную силу, которая способна сплотить людей, дать им единое средство общения.

Но этого мало. Учением об общенародном языке Данте не только вносит принципиальные поправки в старинное представление о Вавилонской башне и о причинах многообразия языков в мире. Когда башня рухнула, в мире образовался, оказывается, не хаос из множества языков, как повествует библейское сказание, а отдельные народные языки с их «благородным характером» и высоким назначением.

Но Данте идет и дальше. Если в первых главах трактата писатель стремился разобраться лишь в соотношении между «языком кормилицы» и латынью, как средством литературного выражения, то в последующих главах трактата противопоставление осложняется. Здесь идет речь о новых отношениях: латинский литературный язык сопоставляется не только с родным «языком кормилицы». Само понятие «языка кормилицы» расчленяется и анализируется. Множество разновидностей местных наречий, которые не в состоянии стать средством широкого общения, оказываются «необработанными и грубыми». И только общенародный итальянский язык, преодолевая узость и недостаточно выразительные возможности местных говоров, выступает как средство общения всего данного народа. Разграничение становится более сложным: латинский литературный язык, с одной стороны, и итальянский язык в своих двух разновидностях (диалектная речь и общенародный язык) — с другой.

Если в первых главах трактата двумя «родами речи» Данте считал латынь и «язык кормилицы», то, начиная с девятой главы своего сочинения, поэт рассматривает другое отношение: диалектную итальянскую речь и обще-

народный итальянский язык. Латынь теперь выносится за пределы этого непосредственного отношения и двумя разновидностями или «родами речи» становятся речь диалектная и речь общенародная. Такое изменение объекта исследования можно объяснить намерением поэта рассматривать в данном трактате прежде всего речь общенародную (1, 1, 4). Поэтому, выяснив особый «грамматический» характер латыни, ее нормативное значение и интернациональные тенденции (латынь — литературный язык многих народов того времени), Данте затем сосредоточивает внимание на языке общенародном.

Что же или кто же делает общенародный язык «знаменитым»? Данте отвечает и на этот вопрос. Он обращает внимание и на «что же», и на «кто же».

Общенародный язык делается «знаменитым», так как он объединяет всех людей, говорящих на данном языке, а не только представителей одной местности, что свойственно диалектам и говорам. Вместе с тем и писатели, если они обращаются к родной речи, способны ее улучшить, обогатить. Нужно только сознательно относиться к языку, любить его. Данте осуждает тех итальянцев, которые настойчиво придерживаются лишь своего местного говора (1, 13, 3). Но он приветствует флорентинцев, знакомых «с красотами народной речи», и желающих возвысить общенародный язык (1, 13, 4). Здесь велика роль писателей, которые подобно Гвидо, Лапо и самому Данте (в трактате — «некий другой» поэт) стремятся не придерживаться одного какого-нибудь говора, но славаут свои произведения на общенародном языке (1, 13, 4). Хотя и запутанно изложенная, мысль Данте сводится именно к этим положениям¹.

Итак, общенародный язык оказывается «знаменитым» (*illustre*) не только по своей природе и функциям (это, впрочем, главное), но и вследствие того заботливого внимания, с которым к нему относятся истинные писатели. Последнее обстоятельство тоже имеет немаловажное

¹ В своих ученых сочинениях Данте не всегда был свободен от влияния сторонников «темного стиля» изложения. Воздействие этого стиля в европейских литературах ощущалось вплоть до конца XVII века. Об этом см. Д. Келли. Испанская литература. М., 1923, стр. 203—205 и W. B a h n e r. Beitrag zum Sprachbewusstsein in der Spanischen Literatur des 16 und 17 Jahrhunderts, Berl., 1956, стр. 103—106.

значение. Таковы два основных фактора, делающих общенародный язык «знаменитым». Этот язык «принадлежит всей Италии и называется народным» (1, 19, 1) ¹.

Но что же должны делать писатели, чтобы улучшить общенародный язык? Вот здесь-то и начинаются большие трудности. Данте предупреждает, что стихотворцы, которые не способны рассуждать на высокие темы, не должны и обращаться к общенародному языку. Такие стихотворцы пусть ограничиваются своим грубым патуа (2, 1, 3): «Более высокие понятия могут появиться лишь там, где бытуют науки и дарования; значит, наиболее совершенный язык невозможен у говорящих по-деревенски» (2, 1, 6). К общенародному языку должны обращаться лишь те писатели, которым есть что сказать своему народу. Без должной темы нет и должного, подлинно народного языка. Такая постановка вопроса у Данте заслуживает тщательного изучения.

Чтобы обогатить общенародный язык, писатель не должен прибегать к внешнему украшательству. Только при поверхностном подходе к проблеме может показаться, что те, «кто пишут стихи, должны всячески украшать свои произведения». В действительности этого делать не следует, так как «знаменитый народный язык» (*vulgate illustre*) сам себя украшает уже тем, что получает широкое и общее распространение (2, 1, 2).

Данте тут же уточняет свои суждения. Он выступает отнюдь не против того, чтобы писатели работали над языком своих произведений. Он лишь против дурного украшательства. В конце первой главы второй книги своего трактата поэт замечает: «Украшение есть прибавление чего-то вполне подходящего» (2, 1, 7). В противном случае, при соединении несоединимых элементов, низшее только проигрывает от соприкосновения с высшим (2, 1, 8). Украшать язык могут только очень искусные писатели. Иначе возникают такие представления, как «оседланый бык» (*bovem еруchyatum*), «опоясанная свинья» (*balteatum suem*) или безобразная женщина в красивом платье (2, 1, 7).

¹ О понятии «сублимации» языка в других странах см. O. Jespersen. *Mankind, Nation and Individual from a linguistic point of view*. Oslo, 1925, стр. 54—60. Для Италии: В. Migliorini. *Lingua e cultura*. Roma, 1948, стр. 11, 83, 109.

Таковы принципы Данте. Так понимал поэт работу писателей не только над языком своих произведений, но и над общенародным языком, миссия которого высока и благородна. Искусный писатель развивает язык прежде всего тем, что употребляет его в своих произведениях, предпочитая родную речь латыни. Неискусный писатель пусть не выходит за пределы своего местного говора. Такой автор не будет способствовать славе общенародного языка. Что же касается искусного писателя, которому есть что сказать своим современникам, то, обращаясь к родному языку и расширяя сферу его употребления, он может соединить «прекрасное с прекрасным» и тем самым сделать язык еще более «знаменитым». К сожалению, в неоконченном своем трактате Данте не успел объяснить, как он понимал удачную работу писателя в области общенародного языка. Об этом можно судить лишь по огромным практическим достижениям самого Данте, автора «Божественной комедии» и одного из создателей итальянского литературного языка.

Итак, если в первых восьми главах первой книги своего трактата Данте рассмотрел отношение между общенародным итальянским языком и латынью, то в последующих главах этой же книги и в первых двух главах второй книги он проанализировал отношение между итальянским народным языком, как общим средством общения всех итальянцев, и многочисленными местными наречиями. И в том, и в другом случае поэт не только отдает предпочтение общенародному языку, но и стремится обосновать, чем вызвано это предпочтение. Этим определяется теоретическое значение трактата Данте. Итальянский поэт и мыслитель оказался первым европейским теоретиком общенародного языка в его взаимоотношениях с латынью и местными наречиями.

Какой бы вопрос ни ставил Данте в своем трактате, в постановке этого вопроса и в его освещении поэт оказывался не только сыном своего века, но и человеком Нового времени с большой буквы. В важнейшей философской доктрине о происхождении речи, в учении о причинах многообразия языков, в трактовке коммуникативной функции языка, в подходе к языку как средству выражения человеческих мыслей и чувств, наконец, в важнейшей и центральной в данном сочинении проблеме взаимоотношений общенародного и литературного

языков, Данте не только подытожил результаты науки своего времени, но и сумел предвосхитить многие идеи позднейших эпох и позднейших поколений. Именно поэтому неоконченный трактат Данте, написанный еще полатыни, местами сбивчивый и даже «темный», сохраняет вместе с тем большое значение для нашей современности. Данте показал всем крупным итальянским и европейским писателям последующих веков исключительно важную роль языка в жизни народа и в развитии отечественной литературы¹.

¹ См., в частности, дальнейшее развитие некоторых мыслей Данте о языке у Пушкина: Р. А. Будагов. Пушкин-лингвист (к постановке вопроса). «Вестник ЛГУ». Л., 1949, № 6, стр. 24—35.

ГЛАВА XII

ИЗМЕНЕНИЕ ПОНЯТИЯ О НОРМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА ВО ФРАНЦИИ В РАЗНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭПОХИ (XVI—XVII ВЕКА)

XVI век — эпоха весьма знаменательная в истории французского языка, как, впрочем, и в истории всей французской культуры. Именно в это время начинается знаменитая «защита» (*défense*) французского языка и его «прославление» (*illustration*). В это же столетие появляются первые грамматики французского языка. Возникает научная традиция изучения родного языка. Французский язык вступает в борьбу с латынью, постепенно оттесняя ее из сферы науки и официальных документов. Ордонанс Виллер-Котре 1539 года признает французский язык единственным государственным языком всей страны. Теоретики языка, «прославляя» родную речь, стремятся сделать так, чтобы язык стал как можно более богатым, чтобы с его помощью легко было выразить все многообразие мыслей и чувств людей новой эпохи. Вместе с тем возникает вопрос о норме языка и ее границах во времена Возрождения.

Положение существенно меняется с начала XVII века. Вместо характерного для XVI века широкого понимания нормы литературного языка в XVII веке постепенно вырабатывается совершенно иное истолкование языковой нормы. Теоретики языка XVII века вступают в резкую полемику с теоретиками минувшего столетия и стремятся обосновать принципы «хорошего обычая» (*bon usage*) в языке. Эта новая языковая концепция, еще не вполне категорически сформулированная Малербом, затем получит развитие и поддержку у виднейшего грамматиста эпохи — Вожла и у только что созданной тогда французской Академии (1635). Так возникает

«академическая концепция» нормы литературного языка, оказавшая огромное влияние на все дальнейшее развитие этого понятия во Франции. В последующих строках будет сделана попытка показать, как сформировались эти два противоположных понимания языковой нормы — «широкое» и «узкое» — в столь важную для Франции эпоху становления ее литературного языка¹.

1

Вопросы языка оказались в центре внимания многих представителей французской культуры и государства уже с первых десятилетий XVI века. Различные обстоятельства способствовали выдвижению языковых проблем. Ими стали интересоваться писатели, ученые, общественные деятели, королевские министры. Стремление сделать французский язык общегосударственным языком Франции и как-то ограничить не только сферу распространения другого языка (латыни), но и местных диалектов, не могло не привлекать внимания к вопросам языка. Все это стимулировало развитие языковой теории и выводило языковые дебаты за пределы узких рамок профессиональной доктрины. Вопрос о том, как следует говорить и писать на родном языке, стал интересовать всех образованных людей. Это всеобщее внимание к вопросам языка оказалось настолько значительным, что даже через сто лет, в тридцатых годах XVII века, когда стала организовываться французская Академия, перед ней были поставлены вначале только лингвистические задачи: создать словарь французского языка и составить его грамматику². Лишь впоследствии цели и обязанности французской Академии стали постепенно расширяться.

Таким образом, в эпоху, когда складывались условия для формирования французской нации, вопросы языка приобрели особо актуальное значение. И недаром даже

¹ В последующих строках мы вновь вернемся к вопросам, частично уже рассмотренным в гл. 5. Однако, там речь шла о категории индивидуального в стиле художественной литературы, здесь же сходный материал анализируется с совсем иных позиций языковой нормы.

² См. Pellisson et d'Olivet. Histoire de l'Académie française. P., éd. Ch. Livet, 1858.

в тех случаях, когда обсуждались темы литературы и эстетики, всякий раз возникала и проблема языка. Поэтому литературный манифест поэтов Плеяды, написанный Дю Белле (1549) так и назывался — «Защита и прославление французского языка»¹, а сам Дю Белле, вставший на защиту родного языка, сравнивал себя с воином, который защищает отечество².

Для того, чтобы успешно «защитить» французский язык, доказать его способность быть средством общения людей во всех сферах деятельности, во всех случаях жизни, необходимо сделать этот язык богатым. Так считали французские гуманисты XVI века. Чтобы показать практическую силу тезиса «сами люди должны обогащать свой язык!», гуманисты стали широко вводить новые слова, черпая их из самых разнообразных источников (из старого языка, из различных диалектов, из других языков, наконец, создавая новые слова по образцу уже существующих). «Чем больше будет слов в нашем языке, тем он будет лучше», — писал Ронсар³, и этот тезис разделяли почти все его современники. Новые слова нужно брать из всех источников, в том числе и из диалектов, приобщая их к литературному языку и тем самым обогащая его. Крылатая фраза Монтеня «да поможет гасконский, если французский не справляется» («que le gascon y arrive, si le françois n'y peut aller») ⁴ хорошо передает общее устремление эпохи. Вслед за Дю Белле Ронсар в предисловии к своей поэме «Франсиада» обосновывал право писателя широко черпать слова из старого языка, как бы обновляя их и приспособлявая к новым нуждам общения⁵.

Особо обсуждался в XVI веке вопрос о неологизмах. Быстрое развитие науки и культуры требовало введения новых слов. Для передовых мыслителей того времени

¹ J. Du Bellay. Défense et illustration de la langue française. P., éd. H. Chamard, 1904.

² Там же, стр. 34—35.

³ P. Ronsard. Œuvres. Vol. 6. Ed. Marty-Laveaux, стр. 460; ср. E. Huguet. Dictionnaire de la langue française du seizième siècle. T. I. P., 1925, Préface, стр. 6—9.

⁴ M. de Montaigne. Essais. T. I. P., стр. 25; ср. E. Pasquier. Lettres. T. I, livre 8, chap. 1. Amsterdam, 1723. Об этой фразе Монтеня см. в комментариях к русскому переводу «Опытов» (кн. I, М. — Л., 1954, стр. 440).

⁵ P. Ronsard. Указ. соч. Т. 6, стр. 462.

вопрос о неологизмах переплетался с вопросом о потребностях в новых знаниях. Нужно опираться не на авторитет античности, а на реальные факты — так ставили вопрос ученые и писатели той эпохи. В предисловии к своим «Les Institutions astronomiques» (1557 год) астроном Мэм писал, что если некоторым читателям изложение его книги покажется трудным (*gude*), то автор просит учесть, что «новые поиски науки требуют новых терминов»¹. С аналогичными заявлениями выступали и другие ученые. В язык широким потоком вливались новые слова и термины, такие, как, например, *agriculteur, classique, concours, concret, effectif, explication, fréquentatif, pacifique, potentiel, semestre, social, véhicule* и сотни других.

Призывы ученых «обогащайте родной язык!» не оставались без последствий. Уже в первой половине XVI века Рабле в языке своего романа о Гаргантюа и Пантагрюэле стремился показать, что значит обогащение языка на практике. Исследователи языка Рабле собрали огромный словарь специальных слов, встречающихся в романе (юридических, философских, медицинских, военных и пр.). Описывая тот или иной предмет, Рабле подходит к нему как бы с разных сторон. Он находит 153 названия для игр молодого Гаргантюа, 138 наименований блюд, подаваемых Мандюсу, упоминает 98 пород различных ядовитых змей и т. д. Исключительно обширен и технический лексикон писателя. Он интересуется всем и для каждого факта и явления находит выразительное слово и его многочисленные синонимы. Поэтому один из исследователей языка Рабле был в известной мере прав, когда изучение словаря этого писателя отождествил с изучением культуры Возрождения во Франции².

Стремление обогатить родной язык не оставалось только пожеланием, оно действительно претворялось в жизнь, оказывалось реальным. При этом писатели как бы подготавливали почву для теоретиков языка, а эти последние в свою очередь вдохновляли последующих авторов. Во многих же случаях сами теоретики языка были одновременно крупными прозаиками и поэтами, что в первую очередь относится к Ронсару, Монтеню, Дю Бел-

¹ См. F. Brunot. Histoire de la langue française. Т. 2. Р., 1906, стр. 60.

² См. L. Sainéan. La langue de Rabelais ou la civilisation de la Renaissance. Vol. 1—2. Р., 1922—1923.

ле и многим другим. Таким образом, популярный в XVI веке девиз «защита и прославление французского языка» превращался на практике в защиту права всех говорящих на данном языке, и прежде всего писателей и ученых, обогащать родной язык отдельными словами, превращать язык в современное средство общения людей, приспосабливать к новым потребностям выражения мысли, к нуждам развивающейся науки, к запросам новой культуры. Так осуществлялась прежде всего вторая часть девиза — «прославление» родного языка. Первая же часть — «защита» означала нечто другое.

Дело в том, что мощным противником французского языка продолжал оставаться латинский язык. В XVI веке во Франции стал очень остро ощущаться своеобразный языковой дуализм, о котором уже упоминалось в первой и одиннадцатой главах: латынь господствовала как бы в «высших сферах» языкового общения (в юридических актах, в дипломатической переписке, в научных трактатах), тогда как язык «вульгарный» был по преимуществу средством общения в обыденной жизни¹. Учитывая это положение, передовые писатели и ученые стремились показать и доказать способность французского языка быть средством общения не только в «низших сферах», но и в «сферах высших». Для этого надо было «защитить» родной язык от мощного противника (латыни) и вместе с тем «прославить» его, обнаружить его способность к постоянному совершенствованию. Так обосновывался тезис «защиты и прославления» родного языка. Так обосновывался и другой тезис, тесно связанный с первым: необходимо работать над языком, постоянно его совершенствовать. Поэтому в своем трактате о языке Дю Белле не случайно вспоминает латинских писателей, которые не мало потрудились над тем, чтобы сделать свой язык прекрасным, и призывает французских писателей следовать их примеру². «Защита» языка естественно перерастала в его «прославление».

Как уже было здесь подчеркнуто, «защита» французского языка проходила в упорной борьбе с правами

¹ См.: Л. Ольшки История научной литературы на новых языках. Т. 2. М. — Л., 1934, стр. 43 и сл.; З. В. Гуковская. Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения. Л., 1940, стр. 6.

² См. J. Du Bellay. Указ соч., гл. 12.

латыни и, тем самым, в борьбе с языковым дуализмом. Латынь неохотно и очень медленно стала отступать со своих позиций, прочно ею завоеванных всем ходом предыдущего языкового развития и своеобразным положением науки в средние века. Любопытно, что в сравнительно более демократические области знания французский, или, как его тогда называли, вульгарный язык, стал проникать раньше, чем в науки привилегированные, более «аристократические». Так, в химии, выросшей из алхимии, раньше обращаются к языку французскому, чем, например, в физике¹. К сожалению, вопрос этот, весьма важный для понимания путей и направлений преодоления языкового дуализма во Франции, все еще почти совершенно не изучен.

В весьма своеобразном положении оказался язык художественной литературы. Художественная литература, примыкая к «низшим сферам» общения, обычно обращалась к родной речи, тогда как наука, приобщаясь в этом плане к «вышним сферам» коммуникации, прибегала к латыни. Разумеется, в средние века существовала во Франции художественная литература и на латинском языке, однако она не могла серьезно конкурировать с богатой и очень разнообразной литературой на родном языке. Интересно в этом плане языковое расслоение уже в памятниках более ранней эпохи. Как отмечает Брюно,² в своеобразном переложении «Ветхого Завета» (Vieil Testament), написанном на французском языке в XV веке, представители деклассированных социальных групп говорят на французском арго, тогда как из уст бога то и дело слышатся латинизмы. Таким образом, язык науки и язык художественной литературы оказались языками разными. Поэтому, когда под напором речи «вульгарной» (французской) латинский язык стал постепенно отступать из сферы науки и юридических актов, то этим самым создавались условия для преодоления языкового дуализма во всей стране.

¹ См. K. Vossler. Frankreichs Kultur und Sprache. Heidelberg, 1929 (гл. «Das Französische im Dienst der Wissenschaften»). Для Италии см. P. O. Kristeller. The origin and development of the language of italian prose «Word». 1946, № 1, стр. 50—65.

² F. Brunot. Histoire de la langue française. T. I. P., 1905, стр. 526.

Как уже отмечалось в главе седьмой, многие научные сочинения эпохи Возрождения, в которых стали обращаться к родному языку, первоначально имели своеобразную художественную форму. Это всевозможные «диалоги», «опыты», «повествования», в которых выступают действующие лица, обычно ведущие спор на ту или иную научную тему. Таковы, например, «Dialogues du nouveau langage françois italianizé» (1578) Анри Этьена, в которых действующие лица дебатировали вопрос о том, насколько полезны итальянские слова в языке французском. Таковы же были и многие другие научные сочинения того времени, в том числе трактаты по физике, медицине и математике. Так как наступление «вульгарного» языка шло из «низших» сфер в «высшие», то неудивительно, что жанры этих «низших» сфер стали распространяться в сферы «высшие», в результате чего научные сочинения эпохи Возрождения как во Франции, так и во многих других странах, часто облекались в своеобразные формы художественной литературы — в диалоги, в споры, сценки и т. д.

Соприкосновение разных языков и жанров в разных сферах общения приводило в ряде случаев и к своего рода недоразумениям. Слишком «художественный» характер научных доказательств Галилея раздражал Кеплера, а Декарт находил, что стиль изложения Галилея излишне беллетризован¹. Однако само по себе временное соприкосновение жанров художественного повествования и научного изложения было вполне закономерным. Как мы знаем, наступление «вульгарного» языка на язык латинский велось с позиций тех сфер языкового общения, в которых положение «вульгарного» языка было очень прочно и имело длительную и глубокую традицию (сфера обыденного общения и сфера языка художественной литературы).

Борьба «вульгарного» языка с латынью определила широкое понимание литературной нормы в XVI веке во Франции. В норму литературного французского языка должно было входить все, что помогало его «прославлению», что «защищало» его от давления латыни, что способствовало его обогащению. Только богатый язык

¹ См. L. Traube. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters. München, Hrsg. von P. Lehmann, 1911, стр. 31.

может соперничать с таким мощным, имеющим прочную традицию языком, каким являлся в то время латинский язык — средство интернационального научного общения.

Это понимали не только теоретики французского литературного языка, не только писатели и ученые, но и французские грамматисты XVI века. Почти все грамматисты этой эпохи стояли на антипуристических позициях, стремились обосновать такую грамматику и такие грамматические правила, которые бы учитывали особенности живой речи.

Не случайно, что виднейший грамматист этого времени Луи Мегре выступает последовательным сторонником реформы французской орфографии, настаивая на необходимости приблизить устаревшую орфографию к особенностям французского произношения¹. Мегре чужда идея условной правильности языка, он стремится к своеобразной рациональной правильности: то, что способствует ясности выражения, является и грамматически правильным, как и обратно — все, что мешает нашей мысли, вызывает вопрос о том, насколько оно целесообразно в грамматике. Хотя Мегре пришлось сделать немало отступлений от данного общего правила — грамматика французского языка не укладывалась в эту слишком прямолинейную схему, — сама постановка вопроса о рациональной правильности литературной нормы языка была очень характерна для эпохи.

В борьбе за возможность для родного языка быть средством общения, средством выражения мысли во всех сферах деятельности человека формировалось само понятие литературной нормы языка, понятие правильного и неправильного в языке XVI века. Теоретики французского языка того времени восприняли от античных философов атомистическое понимание языка. Еще Демокрит считал, что вещь точно так же складывается из атомов, как слово — «из букв». Эти последние, сочетаясь, образуют слоги, тогда как соединение слогов приводит к созданию имен. Сцепление имен образует речь (logos)².

Так же понимали языковые отношения французские писатели и грамматисты XVI века. Для Ронсара, как и

¹ Ch. Livet, *La grammaire française et les grammairiens du XVI^e siècle*, P., 1859, стр. 51.

² См. Т. Гомперц. *Греческие мыслители*. Т. 1. СПб., 1911, стр. 288.

для Мегре, язык — это собрание слов¹. Именно поэтому работа над языком понималась прежде всего как работа над отдельными словами, как рассуждения о нужных и ненужных словах, как обогащение языка словами. Именно поэтому важнейший девиз эпохи — «защита и прославление» французского языка — по существу превращался прежде всего в заботу о словарном составе языка. Интересно, что даже у французских грамматистов рассматриваемой эпохи, у Мегре, А. Этьена, Рамюса и др., грамматические положения очень часто подменялись рассуждениями о тех или иных словах. В эту эпоху еще почти не знали, что такое фонетика или синтаксис. Грамматика состояла почти исключительно из того, что теперь называется морфологией, причем и она понималась опять-таки как грамматика отдельных слов.

Можно утверждать, что все языковые концепции XVI века были в той или иной степени подчинены атомистическому взгляду на язык, на взаимоотношение между словами, на природу грамматики. В те времена еще не существовало такого понимания языка, которое в современной лингвистике называется «системным». Язык — это система, в которой отдельные части органически связаны между собой и в которой отдельные элементы, соединясь между собой, образуют новые качества. К такому простому и вместе с тем глубокому пониманию языка наука приходит лишь к концу прошлого века. Естественно, что подобного взгляда на язык не было и не могло быть в интересующую нас эпоху. Однако шаг вперед в этом направлении был сделан уже в XVII веке. Необходимо, впрочем, подчеркнуть, что материалистическая в своей основе атомистическая концепция языка имела на протяжении многих веков прогрессивное значение, так как она связывала «имена» языка с реальными предметами и явлениями внешнего мира.

Следовательно, понимание того, что возможно и что невозможно в языке, что хорошо в нем и что плохо (проблема литературной нормы), было обусловлено, с одной стороны, самими условиями развития общенародного языка в его борьбе с латынью, а с другой — взглядами на природу языка (атомистической концепцией).

¹ P. Ronsard. Указ. соч. Т. 3, стр. 531; ср. C. Trabalza. *Storia della grammatica italiana*. Milano, 1908, стр. 106.

Широкое истолкование литературной нормы в XVI веке стало, таким образом, вполне закономерным.

В результате успешно претворенного в жизнь принципа «защиты и прославления» родного языка, к концу XVI века французский литературный язык чрезвычайно обогатился прежде всего в количественном отношении: очень расширился его словарный состав. Вместе с тем грамматика языка оставалась все еще не упорядоченной и даже не описанной. Грамматисты XVI века больше рассуждали о том, каким должен быть язык, чем описывали и исследовали его категории. В результате к концу XVI и началу XVII веков многим казалось, что литературный язык нуждается в упорядочении, в нормализации. Недаром один из современных исследователей французской культуры, Даниель Морне, характеризует язык этого периода словами «беспорядок и гений»¹.

2

Иные проблемы литературного языка возникли в XVII веке. Если для XVI века характерно, как мы видели, очень широкое понимание литературной нормы, то уже с начала нового столетия положение меняется. На протяжении всего XVII века писатели, ученые, грамматисты и лексикографы говорят о необходимости «упорядочить язык» (*régler la langue*). Этот девиз становится любимым у Академии, он же проходит через всю книгу о языке крупнейшего грамматиста Вожла. Недаром впоследствии Вольтер в своем «Философском словаре», вспоминая о роли Академии в развитии литературного языка, подчеркивал, что необходимость «упорядочить язык» всеми ощущалась в XVII веке².

Чем же объясняется этот переход от «защиты» и «прославления» языка во всем его многообразии к новому тезису, требовавшему «упорядочить» язык, установить принципы «хорошего обычая»? Это изменение было

¹ D. Mornet. Histoire de la clarté française. P., 1929 (гл. «Le XVI^e siècle ou désordre et génie»); см. также: H. Weinrich. Die *clarté* der französischen Sprache und die Klarheit der Franzosen «Zeitschrift für romanische Philologie». H. 5—6, 1961, стр. 528—544.

² F. Voltaire. Œuvres complètes. T. 18. P., éd. Hachette. 1866, стр. 110.

вызвано тем, что задачи, стоявшие перед языком в XVI веке, оказались в общих чертах решенными к началу нового столетия.

Из длительной борьбы с латынью французский язык вышел победителем. Он был признан общегосударственным языком всей страны — языком не только бытового общения, но и языком науки, официальных документов, юридических актов. И хотя латынь кое-где продолжала оказывать сопротивление живому языку, вопрос в целом оказался решенным. Теперь отпала надобность «защищать» и «прославлять» французский язык, доказывать, что он не хуже языка латинского. Теперь надо было глубже разобраться в самом языке, попытаться его «упорядочить». Новые задачи, стоящие перед обществом, определили и новые требования, возникшие по отношению к литературному языку в XVII веке.

Уже в начале XVII века Малерб в своем комментарии к стихотворениям Депорта (Desportes) выступил против теоретических принципов, на основе которых строились языковые концепции поэтов Плеяды и других защитников родного языка в XVI веке. Малерб соглашается лишь с теми положениями своих предшественников, в которых подчеркивалось значение родного языка для культуры народа, значение работы над языком вообще. Однако вопрос о том, как следует «работать над языком», Малерб понимал совсем иначе, чем теоретики эпохи Возрождения.

Три условия, которым должен отвечать литературный язык, Малерб определяет так: «чистота» (*la pureté*), «ясность» (*la clarté*) и «точность» (*la précision*)¹ «Чистота» означала, что в литературный язык нельзя вводить какие угодно слова, как думали в XVI веке. По мысли Малерба, богатство языка определяется не простым количеством слов, а тем, насколько эти слова оправданы и необходимы. Введенные без достаточной дифференциации и строгости, слова могут противоречить другому необходимому условию всякого литературного языка — его «ясности». Наконец, третье условие («точность») означало, что на родном языке надо писать так,

¹ См.: F. Brunot. La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes. P., 1891, стр. 177 и сл., H. Lausberg. Zur Stellung Malherbe's in der Geschichte der französischen Schriftsprache. «Romanische Forschungen». Bd. 62, H. 2—3, 1950.

чтобы все понимали. «Мало, чтобы нас понимали, — утверждал Малерб, — надо, чтобы не могли нас не понимать»¹.

Основываясь на этих принципах, Малерб последовательно выступал против диалектизмов и архаизмов, против излишних заимствований и неоправданных иностранных слов. Вместе с тем он подчеркивает важность установления точных синонимических оттенков между словами. Ему представляется существенной проблема соотношения буквальных и фигуральных значений в слове. Малербу хотелось так «упорядочить язык», чтобы в нем не было ничего лишнего, но чтобы существующее в языке было строго осмыслено, «расклассифицировано», приведено в норму.

В своем стремлении «упорядочить язык» Малерб допускал односторонние решения. Ему казалось предосудительным не только все словотворчество поэтов Плеяды, но и образование новых слов при помощи словообразовательных суффиксов (типа *doucet, pourpret, sagette*). Он осуждает субстантивное употребление прилагательных (типа *la belle*) и выступает против смелых метафорических осмыслений слов.

И все же, несмотря на известную пуристичность языковой концепции Малерба, его взгляды на литературный язык вполне отвечали требованиям эпохи. Эти требования сводились прежде всего к тому, чтобы «отобрать» из языка нечто наиболее значительное и устойчивое, на основе чего можно установить норму «хорошего обихода»².

К этой задаче более непосредственно подошли Вожла и Академия — первый в своих «*Remarques sur la langue françoise*» (1647), вторая — в первом издании академического словаря французского языка (1694). Вожла пользовался очень большим авторитетом среди современников, и его книга нашла многочисленных поклонников и подражателей. После Вожла с аналогичными замечаниями о французском языке выступили десятки знатоков языка и среди них такие, как Менаж, Буур, Шаплен, Тома Корнель и др. В отличие от Малерба,

¹ См.: F. Brunot. *La doctrine...*, стр. 187 и сл.

² О работе Малерба над языком своих стихотворений см. L. Spitzer *Stilstudien*. Bd. 2. München, 1928, стр. 18—29.

интересовавшегося главным образом вопросами поэтического языка и лексики, Вожа выступал по разным вопросам теории родного языка. Малербу еще не удалось сформулировать понятие нормы литературного языка, Вожа же начинает с определения этой нормы. «Хороший обычай в языке, — пишет он, — это манера говорить, установившаяся среди наиболее авторитетной части придворного общества и находящаяся в соответствии с манерой изложения у наиболее авторитетных писателей эпохи»¹. Формулировка Вожа, впоследствии вызвавшая самые разноречивые толкования², в сущности была ясной. Вожа сделал следующий шаг за Малербом, еще более сузив рамки литературного языка. Если уже Малербу было очевидно, что нужно как-то очертить контуры литературного языка, то Вожа действует более решительно. «Двор» и «хорошие писатели» — вот на кого, по его убеждению, нужно равняться при установлении норм литературного языка.

Концепция нормы языка у Вожа имела не только социальное значение, как обычно думают, но и лингвистическое. Допустим, рассуждал Вожа, вы не знаете, как сказать: *elle s'est fait peindre* или *elle s'est faite peindre*. Как тогда быть? Можно ли обратиться к кому-нибудь с вопросом? Ни в коем случае, отвечает Вожа, ибо лицо, к которому вы обратитесь с вопросом, невольно начнет «рассуждать об этой фразе». Как же все-таки выйти из затруднения? Нужно, убеждает автор, обратиться с вопросом так, чтобы лицо, к которому вы адресуетесь, не подозревало, в чем вы сомневаетесь, и тогда «в непосредственности ответа» вы сможете обнаружить обычай³.

Итак, непосредственность ответа — критерий, который предлагал Вожа для решения трудных или спорных случаев грамматики. Он противопоставляет языковой обычай, как нечто немотивированное, грамматике, как чему-то «разумному», основанному на правилах.

¹ «Bon usage c'est la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps» (C. F. de Vaugelas. *Remarques sur la langue françoise*. P., éd. J. Streicher, 1934, Préface, § 2).

² «Commentaires sur les Remarques de Vaugelas». Vol. 1—2. P., éd. J. Streicher, 1936.

³ C. F. de Vaugelas. *Remarques...*, стр. 507.

Устная речь оказывается целиком во власти этого разумно не мотивированного обычая, тогда как письменная форма речи подчиняется иным закономерностям. Вожла признавал, что в целом ряде случаев могут возникнуть «сомнения» («doutes de l'usage») как следует употреблять то или иное слово, ту или иную конструкцию. Если эти «сомнения» касаются письменной речи, то Вожла рекомендует справиться у классических писателей. Иногда он даже разрешает обратиться к «хорошим современным авторам», хотя и предупреждает, что им не следует доверять на слово¹.

Но если и классические писатели, и «хорошие современные авторы» не могут рассеять сомнения у пишущего, то Вожла предлагает вспомнить об аналогии². Хотя грамматист и оговаривается, что аналогия — это не что иное, как «общий и установленный обычай» («usage général et établi»), однако обращение к ней все же очень характерно для Вожла.

Представьте, что вы затрудняетесь, размышляет Вожла, как следует написать: *je vous prends tous à témoin* или *je vous prends tous à témoins*? В таких случаях, по рекомендации грамматиста, следует обратиться к другим аналогичным примерам: *je vous prends tous à partie*, а не *parties*; *je vous prends tous à garant*, а не *garants* и т. д. Поэтому и в первом случае, в котором вы сомневаетесь, как следует написать, аналогия подскажет вам: *je vous prends tous à témoin*, а не *témoins*³. Итак, языковые колебания в письменной форме речи следует устранять при помощи аналогии.

Таким образом, в зависимости от того, какого рода колебания возникают в литературном языке и к каким языковым стилям эти колебания относятся, нужно прибегать к разным средствам для их устранения. В одних случаях решение языковых вопросов нужно искать «в непосредственных ответах» образованных людей придворного общества, в других — истолкование подобных вопросов должно быть подсказано «классическими или хорошими современными писателями», наконец, иногда сами языковые отношения (аналогия) должны указать

¹ C. F. de Vaugelas. Remarques..., Préface, § 2.

² Там же, § 4.

³ Там же, стр. 563, Préface, § 3.

правильный выход из затруднительного положения. Следовательно, «языковое чутье», авторитет писателей и грамматические связи, существующие между данным языковым явлением и аналогичными ему другими явлениями, — таковы три критерия, которые выдвигает Вождя для установления правильности или неправильности языкового факта и языкового обычая.

Современников Вождя очень смущал его тезис, согласно которому «одно дело — говорить грамматически правильно, другое — говорить по-французски»¹. Между тем Вождя этим хотел сказать, что при установлении нормы «хорошего языкового обычая» нужно опираться не на один показатель, а на разные. Так как между этими показателями могут быть расхождения, то грамматика (*parler grammaticalement*) не всегда согласуется с узусом разговорной речи (*parler français*), как и он — с грамматикой. Вместе с тем только совокупность данных показателей может создать надежную платформу, с позиции которой следует решать все случаи «колебаний языкового обычая» (*doutes de l'usage*). Вождя был убежден, что в письменной форме речи большее значение приобретают грамматические данные и свидетельства писателей, в устной же — показатели самого разговорного обычая, непосредственные ответы говорящих.

Несмотря на известную ограниченность и некоторую пуристичность языковой концепции Вождя, нельзя не отметить ее большого исторического значения. Поддержанная французской Академией, эта концепция сыграла важную роль в установлении нормы литературного языка в XVII веке.

Было бы несправедливо придавать буквальное значение отдельным терминам и оговоркам Вождя. Равнение на язык «лучшей части придворного общества» в концепции Вождя имело не столько позитивное, сколько негативное значение. Теоретики языка XVI века слишком раздвинули рамки литературного языка, настаивая на одинаковой целесообразности архаизмов и неологизмов, диалектизмов и заимствованных слов, общепринятого и индивидуального в языке. Вслед за Малербом

¹ «Remarques sur la langue française par Vaugelas». Vol. 2. Versailles, éd A. Chassang, 1880, стр. 452.

Вожла стремился разбраться в этих сложных и пестрых языковых ингредиентах. Положение о языке «лучшей части придворного общества» в устах Вожла означало, что нужно больше прислушиваться к живой разговорной речи образованных людей и «фиксировать обычай» («fixer l'usage»). Вместе с тем Вожла тут же осложняет и дополняет этот шаткий критерий ссылками на манеру письма хороших писателей, на особенности грамматической аналогии. Так принцип наблюдения над языком дополнялся принципом традиции и языковой системы, уже намечавшимися в концепции Вожла.

Атомистическое понимание языка, господствовавшее в XVI веке, начинает изменяться в XVII веке. Теоретикам этой эпохи становится в известной мере очевидно, что отдельные элементы грамматики языка, как и отдельные слова, находятся в связи с другими элементами языка. Поэтому Вожла, говоря о том или ином правиле языка, то и дело оглядывается на другие правила, сопоставляя их и устанавливая на основе этого сопоставления языковой обычай. Недаром в XX веке Ф. де Соссюр, критикуя метод рассмотрения языковых явлений, который основывался на анализе изолированных языковых фактов вне их целостной системы, ссылался на опыт французской грамматической науки XVII века, пытавшейся установить связь между отдельными элементами грамматики¹.

Разумеется, «синхронная» грамматика XVII века еще не могла быть обогащена пониманием исторической природы языка, как это наблюдается в теории современной синхронии, которая тем самым оказывается неизмеримо выше «синхронной» грамматики XVII века. Однако сама попытка связать разрозненные языковые явления в единое целое и тем самым отойти от атомистического понимания языка, сделать шаг вперед имела большое значение для языкознания XVII века².

¹ См. Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. М., 1933, стр. 89—90.

² Весьма интересно, что в другую историческую эпоху повторится борьба противников атомистического понимания языка с защитниками этой концепции. Различные последователи системного истолкования языка в XX веке до сих пор упрекают младограмматиков в том, что последние рассматривают историю языка как сумму отдельных языковых фактов, не учитывая постоянного и глубокого взаимодействия между ними. Однако «атомисты» XIX

На смену количественному пониманию достоинств и недостатков литературного языка, господствовавшему в XVI веке, в XVII веке выдвигается качественный критерий: важно не количество существующих в языке слов, а то, насколько эти слова точно определены, насколько осмыслены грамматические правила, насколько язык в целом понятен всем говорящим.

Не только Вожла и его последователи, но и французская Академия, подготавливая первое издание своего толкового словаря, выступала против создания новых слов¹. Но, осуждая новые слова, Академия стремилась лучше и точнее осмыслить уже существующие в языке слова.

Такая позиция вполне понятна. В рационалистической философии Декарта, как и в поэтике классицизма, всячески подчеркивалось значение точных слов. Декарт считал, что одна из причин «заблуждений нашего ума» заключается в том, что между явлениями действительности и словами, при помощи которых мы называем эти явления, очень часто образуются неточные соответствия, порождающие всяческие недоразумения. Поэтому в своих «Правилах для руководства ума», написанных еще по-латыни, Декарт утверждал: «...словесные вопросы встречаются столь часто, что если бы философы всегда соглашались в значении слов, то почти все их споры прекратились бы»². Декарт считал, что необходимо точно определять значения слов, чтобы добиться правильного понимания природы самих явлений. Аналогичные мысли развивал и Буало в первой «песне» своего «Поэтического искусства» (1674):

Любите разум: пусть ваши сочинения
Светятся его огнем и его достоинством.

Кто не умеет себя ограничить,
Тот не умеет писать.

Соответственно с положением Декарта о точных словах в поэтике классицизма разрабатывалась теория

века, будучи историками языка и владея сравнительно-историческим методом, тем самым уже далеки от «атомистов» эпохи Возрождения.

¹ См. «Dictionnaire de l'Académie française». P., 1694, Préface.

² Ренэ Декарт. Избранные произведения. М., 1950, стр. 139.

общих понятий, согласно которой человеческий ум должен уметь разбираться прежде всего в общих понятиях, в систему которых входят и все частные представления. Поэтому и в языке нужно стремиться не к тому, чтобы побольше вводить новых слов для обозначения всех новых явлений действительности, новых открытий науки, как думали в XVI веке, а к тому, чтобы уточнять контуры «общих слов» («les mots généraux»), в свете значения которых будут осмыслены и частные наименования предметов. Теоретики литературного языка XVII века, выступая против новых слов, вместе с тем ратовали за уточнение уже существующих «общих слов». Этим объясняется также широкий интерес к проблеме синонимов, возникший именно в данную эпоху.

В своих знаменитых «Les Caractères» (1688) Лабуэер писал: «Среди разнообразных выражений, способных передать нашу мысль, только одно является правильным, хотя его подчас и не умеют найти. Тем не менее это выражение существует, и все, что им не является, оказывается слабым и не удовлетворяет умного человека, который хочет быть правильно понятым»¹.

Теория общих понятий и соответствующих им общих слов получила косвенное отражение и в разработке вопросов грамматики. Если в XVI веке интерес к языку был по преимуществу лексикологическим — споры велись главным образом вокруг словаря (это вполне понятно в эпоху атомистического истолкования природы языка), то в XVII веке углубившийся интерес к проблемам логических категорий и общих понятий не мог не найти своего отражения в языковых теориях.

В эту эпоху особенно много внимания уделяется грамматике, оперирующей такими специфическими общими категориями, как, например, понятия предметности и действия, отношения и качества. Поэтому Вожла и Академия в своих «замечаниях» по поводу отдельных грамматических правил французского языка стремились опереться не только на «ощущение» говорящих, но и на грамматическую «аналогию», на грамматические связи между словами.

¹ La Bruyère. Les Caractères. Гл. «Des ouvrages de l'esprit». P., 1910.

Хотя в XVII веке еще не могла быть создана научная грамматика, однако опыты грамматического описания, предпринятые в эту эпоху, имели большое значение. Они впервые показывали, хотя и не всегда удачно, связи и отношения между, казалось бы, изолированными фактами и явлениями языка.

Понятие нормы литературного языка в XVII веке существенно изменилось по сравнению с аналогичным понятием в предшествующем столетии, в эпоху Возрождения. Это изменение не было случайным, оно определялось изменениями в общих взглядах на язык, на его природу и его назначение в обществе. Ограничение рамок литературного языка в XVII веке по сравнению с минувшей эпохой тоже имело важные последствия — углубляется работа над лексикой языка, над его грамматическими правилами. Поэтому, если для современных французов язык XVI века является в некоторой своей части непонятным и для его расшифровки требуются специальные знания, то в XVII веке устанавливается язык, который уже может считаться «новым». Недаром само понятие «нового языка» историки французского языка связывают именно с XVII веком.

РЕЗУЛЬТАТЫ

При всей тесной связи литературных и общенародных языков, первые в отличие от вторых имеют свою специфику. Проблема отбора, обработки и нормирования языкового материала, как и проблема развития уже отобранного материала, составляют важнейший предмет изучения в сфере литературных языков. Следовательно то, что определяет особенности литературных языков, одновременно формирует и предмет, подлежащий исследованию.

Понятие литературного языка имеет и типологические, и исторические аспекты. Как историческая категория, литературный язык развивается во времени, появляется в определенную эпоху (разную у разных народов), вступает в те или иные отношения с диалектами и с так называемым просторечием, облекается в форму определенных стилей, наконец, подвергается неодинаковой по степени строгости и интенсивности обработке и нормализации. Как типологическая категория, литературный язык «возвышается» над всеми этими своими же историческими разновидностями и приобретает более общие свойства, менее зависящие от условий его бытования в одной стране и в одну эпоху. Как типологическая категория, литературный язык — это обработанная форма общенародного языка, обладающая определенными, письменно закрепленными нормами.

В своих исторических разновидностях подобная типологическая категория может трансформироваться, приобретать нормы, выраженные в большей или меньшей степени, взаимодействовать (интенсивно или слабо) с диалектами и просторечием и т. д. Но, как определенная категория, литературный язык при всей своей исторической обусловленности и подвижности все же никогда не теряет известных черт общности, свойственных всем литературным языкам (случаи чужих литературных языков являются особыми).

Разграничение типологических и исторических аспектов в самом понятии «литературный язык» представ-

ляется весьма существенным. С одной стороны, нельзя «утопить» важнейшее общее лингвистическое понятие (литературный язык) в его многообразных частных проявлениях и разновидностях, а с другой — необходимо учитывать, что анализируемое общее понятие может видоизменяться, обогащаться, уточняться в разных исторических условиях. Так возникает проблема типологических и исторических аспектов литературного языка. Так сохраняется это общее понятие, несмотря на постоянные исторические осложнения, которым оно подвергается.

Сказанное имеет принципиальное методологическое значение. Дело в том, что многие современные лингвисты прибегают к крайностям двоякого рода: они либо пренебрегают конкретным многообразием отдельных языков и тем самым оперируют «тощими абстракциями», либо, напротив, за многообразием форм отдельных языков не хотят видеть общих категорий, присущих языкам вообще, т. е. всяким языкам. Нам представляется одинаково опасным и неприемлемым то и другое направление. Лингвисты обязаны учитывать и конкретное разнообразие языков мира и общие законы и категории, свойственные языку как важнейшему специфическому средству общения между людьми, как средству выражения их мыслей и чувств.

Все это целиком относится к понятию литературного языка. Оно выступает одновременно и как историческое и как типологическое. Изучая исторически многообразные формы существования литературных языков, филологи начинают глубже осмысливать и их общие типологические свойства, которые в свою очередь помогают разобратся в литературных языках отдельных народов.

То же следует сказать и о языковых стилях. Каждый языковой стиль — категория и типологическая и историческая. Научный стиль Белинского во многом отличен от научного стиля Менделеева или Плеханова, и все же все трое писали научным стилем. Различия определяются исторической и «персональной» подвижностью стиля, общность — типологической категориальностью стиля. Такая же картина наблюдается и в любом другом языковом стиле. Особое положение занимает лишь стиль художественной литературы, который не механически и не эклектически соединяет в себе разные языковые сти-

ли, а перерабатывает их в новое, качественно совсем иное целое. Понятие языкового стиля — это последовательно функциональное понятие. Поэтому разрозненные признаки отдельных стилей (образность, эмоциональность, лапидарность, «сухость» и пр.) сами по себе еще ничего не решают. Каждый языковой стиль — это единство ряда признаков, имеющих строго определенные цели именно в системе данного стиля. Лапидарность или образность научного стиля получает совсем иное назначение, чем лапидарность или образность художественного стиля и т. д.

К сожалению, функциональное понимание стиля часто декларируется, но редко дает о себе знать в конкретных разысканиях, где до сих пор преобладают антифункциональные толкования, согласно которым «разговорность» художественного стиля ничем не отличается от «разговорности» нашей повседневной речи, а «образность» может кочевать без всяких изменений из одного стиля в другой. Автор стремился показать несостоятельность подобных представлений.

Литературный язык естественно ассоциируется с представлением о норме. Однако, диапазон колебаний нормы литературного языка может быть очень широким. В предшествующих главах была сделана попытка разработать понятие типов нормы литературного языка. Вопрос о норме особенно сложен для таких языков, которые являются государственными и национальными в разных странах (ср. английский язык в США, португальский в Бразилии, испанский в Аргентине, в Мексике, на Кубе и т. д.). Но и в языках, в основном не выходящих в настоящее время за пределы одной страны, норма нередко осложняется. Так, чешский литературный язык имеет не одну разновидность разговорной речи, как другие славянские и как романские языки, а две, каждая из которых приобретает свои особенности в норме. В Норвегии бытует не один литературный язык, а два, сложившиеся исторически. Поэтому разработка типов нормы литературного языка в разных странах очень важна. Нельзя отрицать огромного значения нормы даже тогда, когда сама норма колеблется.

Понятие литературного языка, разумеется, шире понятия языка художественной литературы. Но в эпоху

появления художественной литературы на родном языке она обычно начинает оказывать мощное воздействие на дальнейшее развитие самого литературного языка. Так возникает проблема двусторонних отношений между литературным языком и языком художественной литературы.

Эти отношения обычно освещаются в науке с двух противоположных позиций. Одни исследователи близки к отождествлению литературного языка и языка художественной литературы. Поэтому их разыскания в области литературного языка нередко оказываются разысканиями в области языка и стиля отдельных писателей. Как бы отталкиваясь от этой концепции и опасаясь смешения разных понятий, другие ученые утверждают прямо противоположное: полную автономность литературного языка, его независимость от языка художественной литературы.

Думается, что в действительности отношения складываются иначе. С эпохи появления больших писателей литературный язык не может не испытывать их благотворного воздействия. Писатели и сами зависят от степени развития литературного языка и в то же время определяют как высоко он «поднимается» по ступеням своего совершенствования. Уже Гоголь заметил о Пушкине, что поэт «раздвинул границы» литературного языка и «показал все его пространство». Проблема взаимодействия литературного языка и языка художественной литературы приобретает первостепенное значение для многих стран и многих эпох. Не менее существенно и разграничение обоих понятий, опыт которого был проведен в главах 4 и 5 настоящей работы.

Литературные языки могут и должны изучаться не только отдельно, но и в сравнительном, а также в сравнительно-историческом плане. Между тем до сих пор сравнительно-историческому анализу подвергались главным образом общенародные языки и весьма бегло — языки литературные. Открывается новая интересная область для исследователей — сравнительное и сравнительно-историческое изучение литературных языков.

Нужно иметь в виду при этом следующее. Не только материал литературных языков (их фонетика, грамматика и лексика) должен осмысливаться сравнительно-исторически, но и те, свойственные только литературным

языкам категории, о которых уже была речь в предшествующих разделах.

Эти специфические для литературных языков категории поясним здесь на одном примере. Проблема «защиты» родного языка в эпоху Возрождения возникает почти одновременно в самых разнообразных странах, в том числе в Италии, в Испании и во Франции. В самой постановке вопроса о «защите» родного литературного языка и об оттеснении латыни и диалектов из сферы государственного обращения было много общего в разных странах. Вместе с тем в каждой стране обоснование «защиты» литературного языка приобретало и свои черты, свои национальные особенности. Следовательно, само понятие «защиты» родного языка может быть подвергнуто сравнительно-историческому изучению. В одних странах в процессе «защиты» выдвигалась доктрина «отбора нормы», в других — доктрина «изобретения нормы». Чем было вызвано то и другое и к каким практическим результатам эти и подобные им идеи приводили — все это не может не привлечь внимания исследователя. Сравнительно-исторический подход предполагает тщательный анализ условий, в которых протекало развитие родственных литературных языков в разных странах. Эти условия могут быть не только внешними, но и внутренними. Они определяют и черты сходства и линии расхождений между литературными языками.

Как отмечалось, литературные языки обусловлены не только исторически, но и типологически. Поэтому наряду с сравнительно-историческими исследованиями вполне возможны и желательны сравнительно-типологические разыскания в области родственных и неродственных литературных языков. Нельзя не сожалеть, что до сих пор лингвистика почти совсем не располагает работами подобного рода.

Необходимо подчеркнуть еще одну особенность литературных языков. Будучи непосредственно обусловленными уровнем культуры народов, говорящих на них, литературные языки совершенствуются по мере движения и развития самой культуры. Поэтому в истории литературных языков процессы их совершенствования обозначены ярче и отчетливее, чем в истории

общенародных языков, где аналогичные явления иногда осложняются различными контртенденциями¹.

Трудно переоценить значение литературного языка для всей культуры народа. Об этом неоднократно писал В. И. Ленин. Эти мысли развивали виднейшие писатели разных стран и в разные эпохи. Известный итальянский мыслитель А. Грамши подчеркивал, что тот, кто говорит на диалекте и не знает литературного языка, тот «неизбежно будет связан с мировоззрением более или менее ограниченным и провинциальным... Великая культура может быть переведена на язык другой великой культуры, но не на диалект»².

Проблема литературных языков весьма актуальна и в наши дни, в особенности для такой страны, как Советский Союз, объединяющей 130 наций, народностей и этнических групп, говорящих на самых различных языках, из которых 70 являются языками литературными³. Она существенна и для русского литературного языка. Им овладевают все более широкие слои населения нашей страны, независимо от своей национальности. Проблема нормы нередко оказывается сложной и для лиц, говорящих на русском языке, как на родном. Все это свидетельствует о важности изучения литературных языков не только в теоретическом, но и в практическом плане.

Сложность специфики литературных языков нередко приводит лингвистов к тому, что под флагом литературных языков изучают фонетику, грамматику и лексику общенародных языков. Это нельзя признать правомерным. Разумеется, литературные языки чаще всего органически переплетаются с языками общенародными и на их основе функционируют. И все же они имеют свои особенности, которые и подлежат тщательному анализу. Как правильно отмечал еще один из первых русских исследователей литературных языков А. Н. Боголюбов, сфера литературных языков — пограничная сфера между лингвистикой, историей литературы и историей культуры. Она требует от ученых осведомленности в разнообразных областях гуманитарных знаний.

¹ См. об этом у автора: «Проблемы развития языка». М., 1965, стр. 13—20.

² A. Gramsci. Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce. 3 ed., Torino, 1952, стр. 4.

³ «Вопросы языкознания». 1963, № 3, стр. 5.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>стр.</i>
Предисловие	3
Глава I. Литературные языки	5
1. Понятие о литературном языке	5
2. Исторические и типологические тенденции	13
3. Специфика литературного языка	18
4. Норма и литературный язык	27
5. Норма и язык художественной литературы	40
Глава II. Языковые стили	67
Глава III. Стилистика языка и методы ее изучения	99
Глава IV. О художественном стиле и его общих признаках	131
Глава V. О художественном стиле и его индивидуальных признаках	165
Глава VI. Диалог в разговорной речи и в художественной литературе	197
Глава VII. О научном стиле изложения	215
Глава VIII. Художественные переводы и литературные языки	246
Глава IX. Литературные языки и диалекты	283
Глава X. Возникновение литературных языков в романских странах	312
Глава XI. Тракта́т Данте «О народном языке» и его значение для современности	332
Глава XII. Изменение понятия о норме литературного языка во Франции в разные исторические эпохи (XVI—XVII века)	351
Результаты	370