

# Русская речь

Научно-популярный журнал  
Института русского языка Академии наук СССР  
Основан в 1967 году. Выходит 6 раз в год  
Издательство «Наука». Москва

---

№ 3, 1977, май — июнь

## В номере:

---

1917—1977

- В. Н. Сергеев. Культура речи и словари-справочники советской эпохи . . . . . 3
- Е. А. Левашов. Пушкин и академические толковые словари . . . . . 12
- 

### СОВЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ ОБ А. С. ПУШКИНЕ

- «И назовет меня всяк сущий в нем язык...» . . . . . 21
- 

### ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Н. К. Гей. Гармония пушкинского стиля . . . . . 27
- Е. П. Ходакова. Словесная игра у Пушкина . . . . . 33
- Л. А. Гладышева. «...Печаль моя светла...» . . . . . 39
- П. Б. Голуб. Образное слово Пушкина . . . . . 43
- Ю. Г. Русакова. Заметки о языке романа «Евгений Онегин» . . . . . 50
- М. А. Галманова. Новые материалы о Пушкине . . . . . 56
- А. Н. Кожин. Слово поэта — боевое оружие . . . . . 61
- 

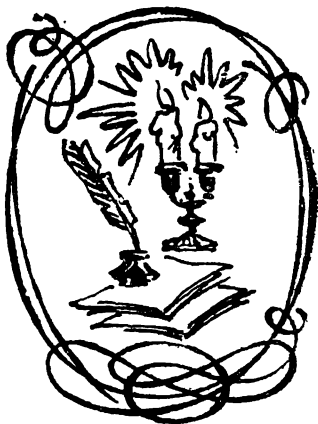
### СЛОВО ПИСАТЕЛЮ

- А. Д. Блинов. Рабочий-герой: каков его язык? . . . . . 68
- 

- Интервью с главным режиссером Московского театра Сатиры В. Н. Плучеком . . . . . 78
- 

### КУЛЬТУРА РЕЧИ. ГРАММАТИКА

- Р. И. Аванесов. О произношении отчеств с именами . . . . . 82
- М. А. Бакина. «...Обеспечить, что означает: печи поломать» . . . . . 90
- А. Я. Опришко. О новых наименованиях «старых» явлений . . . . . 95
-



## ГАРМОНИЯ ПУШКИНСКОГО СТИЛЯ

Гений Пушкина неисчерпаем, а созданное им — поистине художественная бесконечность. Будь эти произведения из истории или живой современности, из европейского средневековья или из мира сказки, будь они написаны из испанской, английской, немецкой, французской жизни или созданы по мотивам античной или восточной традиции — перед нами подлинная сокровищница русской поэзии, прозы, драматургии.

Постичь гармонию и простоту пушкинских творений нельзя без понимания художественного синтеза, присущего стилю великого поэта. Первый внешний факт, его характеризующий, — удивительное разнообразие творчества поэта при не менее поразительном внутреннем единстве самого пушкинского стиля. Попробуем сопоставить, например, в поэзии — «Пророк» и «Обвал», «Погасло дневное светило» и «Я вас любил»; в прозе — «Пиковую даму» и «Историю села Горюхина»; в драме — «Бориса Годунова» и «Маленькие трагедии»: Почти произвольно, без усилий воспринимаешь единство этих произведений, родственность в слове, в стиле, в ритме развертывания повествования или стиха, поэтому даже неискушенный читатель с двух-трех строк определит, чьи они.

Например, в лирическом стихотворении сказано: «Я вас люблю хоть я бешусь...»; в зачине современной повести «Гости съезжались на дачу...»; в наброске из римской жизни: «Цезарь путешествовал...»; в «Медном всаднике»: «Стряхнул шинель, разделся, лег»; в этих фрагментах, взятых из разных жанров, как прозаических, так и стихо-

гворных, наглядно демонстрирует себя стилевая общность (Цитаты даны по изданию: А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 1. М.—Л., 1949).

Пушкинский поэтический синтез глубоко отличен от способов достижения стилевой общности в других художественных системах.

Так, в классицизме удержать творческий поиск внутри художественного единства помогала строгая нормативность; этой же цели служил романтический принцип поэтической свободы, полагавший, однако, равенство, как на камертон, на заданную тональность.

В пушкинском мире все внутри поразительно разнообразно: трудно объяснимое многообразие и вместе с тем несомненная и очевидная общность — ритмическая, интонационная, стилевая. В классическом стиле поэта богатство жизни получает завершенное выражение.

Сказанное подводит нас к такому фундаментальному свойству пушкинского творчества, которое часто обозначают как протеизм, то есть способность поэтического перевоплощения. *Протей* — в древнегреческой мифологии морской бог, которому приписывалась способность произвольно менять свой вид.

Протеем назвал поэта едва ли не первый Н. И. Гнедич, написавший по прочтении «Сказки о царе Салтане»: «Пушкин, Протей, гибким твоим языком...» (13 апреля 1832).

Примечательно, что в послании именно к Гнедичу в том же году сам поэт говорит о протеизме как свойстве, присущем глубинным основам поэзии:

Таков прямой поэт. Он сетует душой  
На пышных играх Мельпомены,  
И улыбается забаве площадной  
И вольности лубочной сцены,  
То Рим его зовет, то гордый Илион,  
То скалы старца Оссиана,  
И с дивной легкостью меж тем летает он  
Во след Бовы иль Еруслана.

Собственно, в этих строках программа пушкинского творчества и удивительное свойство его музы — «дивная легкость» перевоплощения.

Протеизм поэта был неразрывно связан с изменчивостью и подвижностью слова внутри самого поэтического текста. Гнедич, говоря о Пушкине — Протее, прежде всего отмечает его «гибкий» язык. И потому следует говорить, может быть, в первую очередь об умении поэта заставить

слово перейти из контекста общезыкового (где оно как будто бы уже присутствует с пометой: «высокое», «низкое», «устаревшее») в органический контекст и текст художественного мира. Происходит перевоплощение слов.

Пушкин, сталкивая высокий стиль славянизмов, поэтическую лексику современного ему литературного языка и свободно пользуясь противоречиями, не только проявляет неслыханную дерзость, ставя их рядом, но и подчиняет действию поэтического сцепления, в результате чего эстетическая и художественная разнородность исчезает, а из взаимодействия возникает новое и единое по существу стилевое образование. Даже архаизмы у поэта, собственно говоря, перестают быть архаизмами. *Ночь, град, блат, брег, вешни дни* полны новой жизни.

В пятой главе «Евгения Онегина» первоначальная редакция фразы «И шайка вся исчезла вдруг» заменена иным по лексическому составу и стилевой окраске вариантом: «И шайка вся сокрылась вдруг». Казалось бы, первый вариант тяготеет к стилистической устойчивости благодаря большей лексической однородности: *исчезла* естественнее согласуется с *шайкой*, чем *высокое — сокрылась*. Поэтому вряд ли нас может удовлетворить суждение, согласно которому замена трактуется как результат «невольной дани традиции» (см: И. С. Ильинская. Лексика стихотворной речи у Пушкина.— «Высокие» и поэтические славянизмы. М., «Наука», 1970).

Подобное объяснение было бы возможно в том случае, если бы *сокрылась* оказалось в строке сразу, произвольно. Но слово возникло в результате исправления, то есть в результате несомненного и сознательного творческого выбора, причем такого, который идет в русле некоторой новой тенденции. В книгах В. В. Виноградова отмечается количественный рост церковнославянской лексики у Пушкина с середины 20-х годов и новое художественное качество этого явления (В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938). Для зрелого поэта как раз характерно создание как бы «разностильных» контрастных сочетаний.

И во фразе «шайка... сокрылась...» нужный эффект достигается именно соединением стилистически разноплановых слов. «Шайка сокрылась» из «Онегина», или «уста жуют» оттуда же, или «благо... недоущают» из «Андже-ло», так же, как соединение имен Параша и Евгения в «Медном всаднике», — все это не столкновение контра-

тов, знакомых классицизму и романтическому стилю, а взаимодействие слов, употребляемых в разных качествах в единой стилевой реальности; это — своеобразное соответствие отношений в «Капитанской дочке» мужика-вожато-го и Пугачева-Петра III.

В «Капитанской дочке» в пересказе сна Гринева говорится: «Страшный мужик ласково меня кликал». Здесь в ряд поставлены слова-антагонисты: *страшный* и *ласково*. Вспомним: «но злобно мной играет счастье» (К Языкову) или «Укор веселый и кровавый» (Воспоминания, из ранних редакций). И тем не менее в простом пушкинском предложении они звучат вполне естественно и ровно... Чтобы почувствовать природу анализируемого явления, вспомним контекст отрывка. Гриневу представляется, как его ведут к больному отцу, который вдруг оказывается бородатым мужиком. Совмещение отца и будущего Пугачева, «злодея» и «батюшки» — чрезвычайно важный момент художественного синтеза. Особенным в этой фразе является контраст противоположных представлений, а их взаимодействие и подлинный синтез, включение в единое стилевое поле или даже плоскость, в которой помещается или на которую переносится полнота и богатство мира.

Требую раскрытия «полного человека», Пушкин сумел осуществить художественную реабилитацию таких знаменательных фигур русской истории XVII—XVIII веков, как Отрепьев и Пугачев. Без сделанного в этой области автором «Бориса Годунова» и «Капитанской дочки» последующее движение русской литературы нельзя было бы просто предствавить.

У Пушкина прозаическая мысль неотделима от развития действия и непосредственного развертывания художественного образа. «Страшный мужик ласково меня кликал» — не просто смелое сопряжение слов, которые уравновешены и примирены в рамках одного словесного ряда, за этим стоит и целостный образ Пугачева, его место в жизни Гринева, а далее вся концепция произведения.

В ходе создания «Бориса Годунова» его творец отмечает: «пишу и размышляю». И далее: «Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его...». Итак, размышление и создание, рассуждение и вдохновение — взаимодействуют в творческом акте. В этой связи особый интерес представляет глубокое внутреннее родство в Пушкине писателя и историка. Он, можно сказать, расшифро-



«Борис Годунов». Страница текста и иллюстрация С. Галактионова из «Невского альманаха», 1828

ываает, проясняет своим словом самые «темные» до него места русской истории, к которым не только писатели, но и историки не имели ключей.

В отличие от романтической идеализации, высокое у Пушкина не заслоняет низкое, реальное, а историческое идет рядом с бытовым. Создавая трагедию, ее автор был заботочен, чтобы пример французского изящества не заслонил силу и меткость, свойственную русскому языку.

В рамках одной сцены, внутри одного монолога непринужденно и свободно соседствуют разностильные элементы: архаизмы — *чело высокое, зрит, очи*; разговорная лексика — *точно дьяк и, наконец, даже вульгаризмы — проклятый сон* (сцена «В Чудовом монастыре»). Только при аналитическом подходе эти словесные ряды могут быть выявлены и выделены как нечто разное и особое. В контексте же трагедии они теряют внешнюю стилевую характеристику.

Заданные программы «высокого» и «низкого» стиля предшествующей литературной традиции не просто нару-

пены поэтом, о чем писалось неоднократно, но снимаются совершенно, потому что стиль организуется не извне, а изнутри поэтического мира. Поставить не рядом, но в один ряд *шайка и сокрылась*; или *вязать Борисова щенка* и тут же *да гибнет род Бориса Годунова* — было нелегкой задачей. Поэт, в отличие, например, от традиции «ироико-комического» стиля, извлекает из подобных столкновений гармонию сложного и противоречивого целого. Произведение строится не на безотчетном отвержении или приятии того или иного слова, но прежде всего на «чувстве соразмерности и сообразности».

И возникает любопытный парадокс: принципиальная монологичность классицизма оборачивается внутренней расчлененностью, держится на жесткой формальной соединенности стихотворных строк, а пушкинское полифоническое строение образа оказывается носителем единства человеческой личности, художественного целого. Стиль собственной трагедии Пушкин назвал «смешанным». И в этом можно видеть невольную, но все-таки дань традиционному делению языкового материала на «высокую» и «низкую» сферу. Пушкин говорит о языке трагедии: «он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых». Суть его преобразования, однако, вовсе не в смелом введении языковых антагонизмов внутрь произведения, что по-своему делалось и классиками, и романтиками, но в умении создать новое единство путем синтеза несовместимых, казалось бы, элементов.

Сделанное поэтом было разрешением огромных формальных трудностей и преодолением традиционных преград. Если эти задачи и были разрешены, то прежде всего во имя преодоления «одностороннего взгляда на мир». В письме Дельвигу Пушкин подчеркивал: «односторонность есть пагуба мысли».

Требую «мыслей и мыслей» в прозе, Пушкин собственной практикой показал: речь шла у него не о «голой» логической мысли, а о мысли поэтически-конкретной, «осуществленной» в самой стихии повествования.

Поэтический текст неразложим. Но пушкинский текст неразложим в буквальном смысле слова. У поэта нет самостоятельных описаний, портретных зарисовок, пейзажей, обособленных рассуждений или развернутых диалогов. Они не просто размельчены на детали, как у Толстого, но их нельзя нигде обнаружить в чистом, обособленном от остального текста виде. В зарисовках наружности Пу-

гачева у Пушкина, почти анкетных, одинаково важны как фактографические указания, так и сопровождающие определения рассказчика: «личность его показалась мне замечательна». В этом определении схвачена не только внешняя особенность будущего «злодея», но и заложено зерно авторской концепции «вожатого» в жизни Гринева.

Пушкинская монолитность, синтетичность и гармоничность проистекают из необыкновенного единства и завершенности художественного целого. Это тот «поэтический принцип», тот пафос художественности, который не противопоставляет себя миру, но ищет прочного себе основания в нем и в свою очередь несет в себе «мирообъемлющую» полноту и силу. А «абсолютное слово» поэта — та сторона его поэтики и стиля, которая тождественна пушкинскому гуманизму, полноте человечности его искусства.

*Доктор филологических наук:  
И. К. ГЕИ*

## СЛОВЕСНАЯ ИГРА У ПУШКИНА



Отличительной чертой русского нрава, говорит Пушкин, является «какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (А. С. Пушкин. О предисловии г. Лемонте к переводу басен И. А. Крылова). Наклонность к шуткам, островам, каламбурам особенно характерна для первой трети XIX века, что нашло отражение в речи — устной и письменной, а также в художественной литературе эпохи (у А. А. Бестужева-