

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
И. 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

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-

Марлинского, П. А. Вяземского, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина и многих других).

Каламбур — одна из разновидностей комического. Он выделяется специфичностью своей языковой формы. Говорящий или пишущий намеренно употребляет слово или выражение в таком лексическом окружении, которое заставляет воспринимать его в двух планах, в двух смыслах, при этом давая внезапный (шутливый) поворот своей мысли. Каламбурное словоупотребление придает особую яркость, эмоциональность высказыванию, потому что оно заставляет обратить внимание на те связи явлений, которые до того оставались незамеченными.

Хотя эффект каламбура строится на новом, неожиданном ходе мысли, важно, чтобы в каламбуре отражалась одна из существенных сторон изображаемого. Тогда игра словом может быть признана особенно удачной. Это правило хорошо знали умелые мастера слова, которые создавали каламбуры, доныне сохраняющие художественную и познавательную ценность.

«Играя» словом, автор не только усиливает эмоциональное воздействие на читателя, но и обращает его внимание на звуковую форму и семантику слова, на его этимологию, на наличие синонимичных или тождественных слов в других языках и т. п. Конечно, чем разнообразнее семантика слова, чем легче распадается оно на составные части — самостоятельные лексемы, или чем ближе оно по созвучию к другим словам, тем больше возможностей для игры таким словом, для острого поворота мысли.

Бесспорно, что своеобразие творческой индивидуальности проявляется прежде всего в художественном мастерстве и в способности вызывать у читателя ассоциации, созвучные авторским. Вместе с тем самый выбор приемов, пристрастие к тем или иным из них составляет характерную черту писателя. Важны чувство меры, тонкость вкуса, а также легкость, естественность и органичность, с какой включаются каламбуры в повествование. Кроме того существенно, содержательны ли каламбуры, или они служат только игре как игре.

Особый интерес в этой связи представляют каламбуры Пушкина, потому что в них проявилась гениальная способность писателя к остроумию и потому что Пушкин «стремился крылатое острое слово, эпиграмматическую афористическую формулу возвести в произведение искусства» (В. В. Виноградов. Стилль Пушкина. М., 1941, с. 381).

Хотя каламбур принадлежит к числу тех немногих приемов, с помощью которых писатель может лаконично и экспрессивно передать свое отношение к каким-то сторонам действительности, многие художники слова обращаются к нему умеренно. Осторожно

пользуется этим приемом и Пушкин. Он прибегает к каламбурам преимущественно в малых стихотворных жанрах (эпиграммы, альбомные надписи, дружеские послания и т. п.). В отличие от некоторых своих современников, например, Бестужева-Марлинского, Пушкин не вводит словесную игру в художественную прозу.

Однако обращает на себя внимание богатство и разнообразие словесных средств, привлекаемых поэтом при построении каламбура. Это — столкновение омонимов, двух значений слова или фразеологизма, сближение сходно звучащих слов и др.

Чаще всего используется Пушкиным полисемия слова, его способность служить наименованием различных явлений. Приведем один пример: «И то сказать, что и в сраженьи Раз в настоящем упоеньи Он отличился, смело в грязь С коня калмыцкого сваялся, Как зюзя пьяный» (Евгений Онегин). Остроумие здесь создается двушланговым употреблением слова *упоение*, которое ассоциируется одновременно и со значением 'состояние восторга, восхищения' и со значением 'состояние напившегося до опьянения', на которое намекают слова «как зюзя пьяный».

Пушкин перекрещивает разные семантические сферы, разнообразные типы значений. Иногда он достигает каламбура столкновением свободного номинативного значения (*милый* — прилагательное) и значения, выступающего в определенной форме (*милая, милый* — существительные). «Я для милой... уж не мил» (Блаженство). В эпigramме на М. Т. Каченовского: «— Фу! надоел Курилка журналист! Как загасить вонючую лучинку? Как уморить курилку моего? Дай мне совет.— Да... плюнуть на него» (Жив, жив Курилка) автор заставляет воспринимать слово *плюнуть* и в его первичном значении и в значении конструктивно связанном — 'полностью пренебречь кем-нибудь, перестать обращать внимание на кого-нибудь'.

К каламбурам, основанным на многозначности слова, близки каламбуры, создающиеся омонимией. Последние встречаются у поэта значительно реже. Это объясняется, с одной стороны, тем, что в русском языке мало слов — омонимов, то есть не имеющих ничего общего в значении, но одинаковых по написанию и произношению во всех формах словоизменения. Важно и то, что у многозначного слова существует связь значений, она заложена в самом языке, а при омонимии такой связи нет, и писатель должен искусственно ее создать, чтобы получился каламбур.

Объединение в одном слове омонимичных образований находим, например, в следующем четверостишии, появившемся в связи с постановкой на сцене оперы «Руслан и Людмила»: «Слушая сию новинку, Зависть, злобой омрачась, Пусть скрежещет, но уж Глинку Затоптать не может в грязь» («Канон в честь М. И. Глинка»).

Игра строится на омонимии фамилии *Глинка* (о М. И. Глинке) и уменьшительного *глинка* (*глина*), остроумно вплетаемых в значение фразеологизма *заглотать в грязь*.

Пушкин нередко вовлекает в словесную игру фразеологизмы. При этом используются «фразеологические сращения» и «фразеологические единства» (по терминологии В. В. Виноградова). Известно, что важнейшей чертой названных единиц является устойчивость употребления в цельном, едином значении, не вытекающем из значения компонентов, и обычно — в строго закрепленной форме. Стилистическое обыгрывание фразеологизмов, говорит А. И. Смирницкий, предполагает обязательное отчетливое осознание как значений входящих в них слов, так и «необычность, своеобразие их употребления в данном сочетании» (А. И. Смирницкий. Лексикология английского языка. М., 1966, с. 225).

Индивидуально-авторские преобразования устойчивых языковых сочетаний, ведущие к каламбуру, выражаются в том, что писатель заставляет воспринимать фразеологическое сочетание и в значении фразеологизма (идиоматическом), и в значении реальном, то есть вытекающем из значения его отдельных членов. Так, эффектный каламбур создает Пушкин, употребляя выражение *далеко уехать* (ср. *далеко не уедешь [в чем или на чем]*) и как фразеологизм («достигнуть, добиться многого») и как свободное соединение слов: «Тадарашка в вас влюблен И для ваших ножек, Говорят, заводит он Род каких-то дрожек. Нам приходит не легко; Как неосторожно! Ох! на дрожках далеко Вам уехать можно» («Тадарашка в вас влюблен...»).

Используется для каламбура контраст между сходством звучания и отличием значения двух слов (русских или русского и иноязычного). Ср., например, сопоставление русского *мокро* и сходно звучащего французского *maigreau* [makɛ'ʁɔ] 'сводник': «Р., встретив однажды человека весьма услужливого, сказал ему: Вы простудитесь, на дворе сыро, мокро (*maigreau*)» (Из записной книжки 1820—1823). Здесь *мокро* воспринимается и как синоним к *сыро*, и как недвусмысленное обращение («на дворе сыро, сводник»).

Создавая каламбуры, Пушкин ориентируется главным образом на привычные представления, связанные с данным словом (или фразеологизмом). Поэт строит их с помощью речевых средств, заложенных в самом языке. Вместе с тем у Пушкина встречаются случаи индивидуально-каламбурных переосмыслений известных слов и выражений. Например, очень выразителен каламбур, построенный на употреблении глагола *наступить* [во что] 'попасть ногой во что-нибудь неприятное' в несвойственном ему лексическом окружении: «Коль ты к Смирдину войдешь, Ничего там не



Пушкин
в лавке Смирдина
Гравюра
С. Галактионова
с рисунка
А. Сапожникова,
1834

найдешь, Ничего ты там не купишь, Лишь Сенковского толкнешь. Иль в Булгарина наступишь» («Коль ты к Смирдину войдешь..»). В конструкции *наступить во что* Пушкин употребляет не название вещества или предмета, а имя собственное: фамилию литератора-доносчика Ф. В. Булгарина, нередко клеветавшего на передовых русских писателей.

Как видим, Пушкин вводит слово или фразеологическое сочетание в контекст, который позволяет угадывать в сказанном двойной смысл. Писатель усиливает мысль, заостряет внимание на определенных фактах, явлениях. Но акцентироваться мысль может очень различно: завуалированно, «подтекстно», или, напротив, доходчиво, прозрачно, а подчас даже нарочито прямолинейно.

Каков же «механизм» обнаружения двуплановости слова?

Одним из способов выявления двух семантических планов является пояснение обыгрываемого слова конкретизирующими словами (см., например, *в усеньи*).

Двузначность лексической единицы позволяет обнаружить наличие в тексте антонима: «Смотрю с улыбкой сожаленья На пышность бедных богачей» (Послание к Юдину). Слово *бедный* одновременно воспринимается в двух значениях (одно непосредственно вытекающее из смысла сообщения, другое — вызываемое в сознании благодаря введению антонима).

Своеобразный прием — присоединение к одному многозначному слову семантически разноплановых, но синтаксически однородных слов, заставляющих воспринимать это слово в двух значениях: «Вот, Зина, вам совет: играйте... И впредь у нас не разрывайте Ни мадригалов, ни сердец» (К Е. Н. Вульф). Соединяя глагол *разрывать* с логически несовместимыми в одном перечислительном ряду словами (ср. *разорвать мадригал* и *разрывать сердце*), писатель достигает каламбура тем, что сталкивает прямое значение этого глагола и значение фразеологизма *надрывать сердце* 'заставлять страдать'.

Простейшим способом показа авторской «установки» на каламбур является употребление слова дважды в контексте в разных значениях: «Ах! ведает мой добрый гений, Что предпочел бы я скорей Бессмертию души моей Бессмертие своих творений» (В альбом Илличевскому). Этот «технический» прием вводится и при одновременном выявлении двух значений фразеологизма — как устойчивой единицы с цельным неделимым значением и как свободного соединения слов: «Ты жертва вредной красоты — И то-то, братец, будешь с носом, Когда без носа будешь ты» (Эпиграмма. «Лечись — иль быть тебе Панглосом»). Эффект каламбура увеличивается благодаря противопоставлению: *с носом — без носа*.

Возможны случаи игры словом на частичном совпадении — когда сталкиваются разные образования от одного корня: «Как брань тебе не надоела? Расчет короток мой с тобой: Ну так! я празден, я без дела, А ты бездельник деловой» («Как брань тебе не надоела...»). Пушкин, как и некоторые другие писатели, например, Грибоедов, Вяземский, любил выявлять давние этимологические связи слов. Ему нравилось сталкивать слова, обособившиеся по своим значениям, так, чтобы из этого столкновения яснее проступало родство слов в прошлом и их расхождение в настоящем: «Страховать жизнь еще на Руси в обыкновение не введено, но войдет же когда-нибудь; покамест мы не застрахованы, а застращены» (Письмо П. В. Нащокину, около 20 июня 1831).

Пушкинские каламбуры обнаруживают тонкое языковое чутье поэта, его интуицию, безошибочно определяющую доходчивость слова, его способность вызывать у читателя ход мысли, созвучный авторскому.

Е. П. ХОДАКОВА