СБОРНИКИ „РУССКАЯ РЕЧЬ“

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
ПРОФ. Л. В. ЩЕРБА

Л. И. БЕРНШТЕЙН
СТИХ И ДЕКЛАМАЦИЯ

Б. А. ЛАРИН
О ЛИРИКЕ КАК РАЗНОВИДНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

С. П. ОБНОРСКИЙ
К ИСТОРИИ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

В. В. ВИНОГРАДОВ
К ИСТОРИИ ЛЕКСИКИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

PV B. Б.

ACADEMIA


ACADEMIA

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

РУССКАЯ РЕЧЬ

СБОРНИКИ

ИЗДАВАЕМЫЕ ОТДЕЛОМ СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

РУССКАЯ РЕЧЬ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Л. В. ЩЕРБЫ

НОВАЯ СЕРИЯ

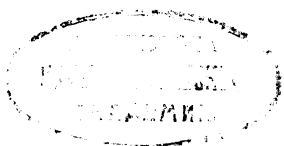
I

С. И. БЕРНШТЕЙН. Стих и декламация
Б. А. ЛАРИН. О лирике как разновидности художественной речи
С. П. ОБНОРСКИЙ. К истории словообразования в русском литературном языке
В. В. ВИНОГРАДОВ. К истории лексики русского литературного языка

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

ПРОВ. 19[illegible]

749
27.



Напечатано по распоряжению Отдела Словесных Искусств ГИИИ

Председатель Отдела
В. Жирмунский

15 Января 1927 г.

Обложка работы
В. П. БЕЛКИНА

Типография «Красной Газеты» им. Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57.

Ленинградский Гублит № 30924. Заказ № 6244. Тираж 2.100.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Русская Речь возобновляется после четырехлетнего перерыва, который зависел исключительно от трудности найти издателя для сборников статей лингвистического содержания. И настоящим своим возобновлением Русская Речь обязана исключительно Государственному Институту Истории Искусств и Издательству «ACADEMIA», которым инициаторы сборников и приносят свою искреннюю благодарность. Что касается направления, то оно остается неизменным и вполне определяется предисловием к первому выпуску (Русская Речь I. Издание Фонетического Института практического изучения языков, Петроград, 1923).

С. И. БЕРНШТЕЙН

СТИХ И ДЕКЛАМАЦИЯ [1])

1

В новейшей теории стиха — по крайней мере в строго-научных сочинениях — считается более или менее общепризнанным, что стихи следует изучать в материальной форме звучания, и что только в этой форме они представляют собой собственно-художественное произведение. „Для того, чтобы в полной мере обнаружить свою действенность, поэтическое произведение, оцепеневшее в письме, должно быть вновь вызвано к жизни путем устной интерпретации, путем исполнения", — гласит основной тезис „произносительно-слуховой филологии" Эд. Сиверса [2]). „Всякое литературное произведение, — пишет Ландри [3]), — создано для определенного рода произнесения, а не для чтения про себя... В частности, стихи..., созданные для того, чтобы их декламировали, приобретают действенность и... полноту существования только в декламации". Вполне последовательно, он трактует теорию стиха (или, по крайней мере, теорию стихового ритма) как „ветвь фонетики".

С особой обстоятельностью развил эту точку зрения Л. В. Щерба в своей работе, посвященной толкованию стихо-

---

[1]) Основные мысли этой статьи — и, в частности, различение декламативной и недекламативной тенденций в стиховом творчестве — были сформулированы автором в докладе, озаглавленном „Голос Блока", читанном 9 октября 1921 г. в Обществе Изучения Художественной Словесности при Российском Институте Истории Искусств, 8 января 1922 г. — в Московском Лингвистическом Кружке и 24 апреля 1922 г., в исправленной редакции, в Комиссии по теории декламации при Институте Живого Слова. Некоторые дополнительные соображения, вошедшие в эту статью, были высказаны в докладе автора „О принципах членения речи в декламации современных русских поэтов", читанном 3 июня 1923 г. в Комитете по изучению художественной речи при Российском Институте Истории Искусств.

[2]) Ed. Sievers. „Rhythmisch-melodische Studien". Heidelberg. 1912. Стр. 39.

[3]) Eugène Landry. „La théorie du rythme et le rythme du français déclamé". Paris. 1911. Стр. 5.

творения Пушкина [1]). „Всякий еще не произнесенный текст является, — по его мнению, — лишь поводом к возникновению того или иного языкового явления, так как „языком" нормально можно считать лишь то, что хотя бы мысленно произносится...", ибо „произносимый язык... имеет непосредственные смысловые ассоциации, тогда как письмо, текст получают их лишь через его посредство. Следовательно, всякий текст требует, для своего понимания, еще перевода на произносимый язык..." Правильное произнесение Л. В. Щерба отожествляет с правильным пониманием замысла автора. Поэтому в основу своего толкования он кладет детально разработанную схему правильного чтения исследуемого текста и первую главу своей работы посвящает „оправданию чтения". В сноске (стр. 26—28) он излагает другой взгляд на эстетическую роль звучания, значительно ограничивающий точку зрения, представленную в основном тексте. В существенных чертах он совпадает с тем пониманием вопроса, которое будет предложено в этой статье. Несмотря на то, что Л. В. Щерба отказался от своей первоначальной концепции (впрочем, не согласовав со своей поправкой основной текст статьи), я позволю себе подвергнуть ее критическому рассмотрению, ибо, как показывают приведенные цитаты, она выражает взгляд, в современной науке весьма распространенный. [2])

---

[1]) Л. В. Щерба. „Опыты лингвистического толкования стихотворений. 1. „Воспоминание" Пушкина. „Русская Речь". Сборники статей под редакцией Л. В. Щербы. Пг. 1923.

[2]) К числу сторонников этого взгляда, кроме перечисленных исследователей, надо отнести F. Saran'a, E. Reinhard'a, J. Tenner'a, W. Scripture'a, P. Verrier. Цитаты из этих работ см. в книге Б. Эйхенбаума „Мелодика русского лирического стиха". Пб. 1922. Стр. 11—12. В русской литературе, кроме статьи Л. В. Щербы, ср. Б. Эйхенбаум. „Иллюзия сказа" (в сборнике его статей „Сквозь литературу", Лг. 1924, стр. 152); Арсений Авраамов. „Воплощение. Есенин. Мариенгоф", М. 1921, стр. 20, passim; с более или менее существенными оговорками — Л. Сабанеев. „Музыка речи". М. 1923, предисловие (стр. 8 — 9) и гл. I; появившаяся уже после окончания моей статьи, статья А. В. Луначарского „О поэзии как искусстве тональном" („Проблемы поэтики". Сборник статей под ред. В. Я. Брюсова, М. 1925, стр. 33, 35—36). Критические замечания о „произносительно-слуховой филологии" см. в книге Р. Якобсона „О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским". Берлин, 1923, стр. 21 сл., и в статье Б. Томашевского „Проблема стихотворного ритма" („Литературная Мысль", II, Пг. 1923, стр. 137—138). За длительный период времени, протекший от окончания моей статьи до момента корректуры, появился ряд работ, более или менее близких к ней по направлению. Так, тонкую и удачную критику эстетических принципов „произносительно-слуховой филологии" содержит книга Ю. Тынянова „Проблема стихотворного языка". Лг. 1924. О том же см. В. Жирмунский. „Введение в метрику". Лг. 1925, §§ 2—3; Н. Коварский. „Мелодика стиха". Лг. 1926. Литогр. („Вопросы Художественной Речи". Вып. I. Изд. Кабинета Изучения Художественной Речи при Г. И. И. И.); Б. Казанский. „Идея исторической поэтики" („Поэтика. Временник Отдела Словесных Искусств Г. И. И. И". I. Лг. 1926, стр. 19). А. А. Смирнов напечатал критический обзор „Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии" („Атеней", кн. I—II. Лг. 1924), где, в разборе книги А. Артюшкова (стр. 154) и цитированной статьи Л. В. Щербы (стр. 155—156), высказал мысли, близкие к тем, которые положены в основу моей статьи. Отмечу,

Изложенную точку зрения мы должны квалифицировать как значительное преувеличение роли, какую играет в художественной системе, образующей стихотворение, материальное звучание или вполне конкретное его представление.

Допускаю, что в развитии наших знаний о природе стиховой речи это увлечение играет роль положительную, выдвигая новые проблемы, обогащая науку тонкими наблюдениями и экспериментальными исследованиями. Небесполезной оказывается эта рабочая гипотеза и для эстетического анализа конкретных произведений стихового искусства, помогая вскрывать существенные элементы композиции, иной раз не имеющие ничего общего со звучанием. Но систему эстетических элементов стихового построения эта теория извращает привнесением посторонней созданию поэта примеси — элементов построения декламационного; вместе с тем, она препятствует уяснению истинной художественной роли материального звучания.

Рассмотрим, прежде всего, утверждение, будто „языком нормально можно считать только то, что хотя бы мысленно произносится". Эта лингвистическая предпосылка внушает серьезные сомнения. Ей можно противопоставить едва ли не более справедливый взгляд ван-Гиннекена[1]): „по отношению к современным языкам по меньшей мере неимоверным преувеличением является столь решительное утверждение Пауля [2]), что письмо (das Geschriebene) не есть самый язык; что язык, переложенный в письмо, всегда требует предварительно обратного переложения, для того чтобы с ним можно было считаться" [3]).

Действительно, в сознании вполне грамотного человека процесс чтения и письма, первоначально усваиваемый путем уста-

что, уже более 10 лет тому назад, в яркие формулы воплотил аналогичные мысли А. Сидоров: „чтец—уже вне искусства поэзии, которая всегда молчит. Дает ли он больше или меньше—все дает он свое—в другой области" („Гете и переводчик".—„Труды и дни", тетр. 7. М. 1914, стр. 34); ср. в его же статье „В защиту книги" (там же, 1912 г., № 3, стр. 69): „вовсе не слухом познаем мы поэзию". Применительно к музыкальному искусству, теорию, во многом близкую к моему построению, развивает Р. И. Грубер в статье „О восприятии художественных данностей" (в напечатанном на правах рукописи журнале „Соблазны и преодоления", № 3, 1922 г.). Применительно к искусству театра—ср. статью Г. Шпета „Театр как искусство" („Мастерство Театра. Временник Камерного Театра". № 1. 1922 г. Декабрь").

[1]) Jac. van Ginneken. „Principes de linguistique psychologique". Paris. 1907, стр. 16. В том же духе недавно высказался J. Vendryes („Le langage. Introduction linguistique à l'histoire". Paris. 1921, стр. 399—401)

[2]) Hermann Paul. Prinzipien der Sprachgeschichte. 4. Auflage. Halle. 1909. § 262, стр. 375

[3]) Формулировка Пауля, как будет видно из дальнейших ссылок на него, подлежит ограничительному толкованию и не совпадает с утверждением Л. В. Щербы: имея в виду методологические требования исторического языкознания, Пауль предостерегает историка-лингвиста от наивного доверия к написаниям памятников. Едва ли он придавал своим словам, цитированным ван-Гиннекеном, более широкое значение.

новления ассоциаций между звуками речи и графическими знаками, по прошествии краткого времени успевает автоматизироваться настолько, что между графическими представлениями слов и значениями устанавливается непосредственная ассоциация [1]). Парадоксально было бы утверждать, что в английском языке, где одна и та же буква или сочетание букв в различных словах соответствуют самым различным звукам, а одному и тому же звуку в различных словах соответствуют на письме самые различные буквы или сочетания букв, — что в этом языке буквы воспринимаются не иначе, как в качестве изобразителей звуков. Чтение английского письменного текста было бы просто невозможно, если бы графические слова (или, по крайней мере, морфемы) не воспринимались как единства, ассоциированные со значениями, без разложения этих единств на составляющие их элементы — буквы [2]). Условия английского письма, в менее резких формах, повторяются и в других языках — с наибольшей отчетливостью, пожалуй, во французском. Но и русская графическая система представляет немалое количество случаев, где удовлетворительный звуковой анализ письменного текста невозможен без специальной фонетической подготовки; достаточно указать на то в высшей степени искусственное произношение, какое применяется при так называемом „звуковом" методе обучения грамоте. Экспериментально-психологические (тахистоскопические) исследования с полной очевидностью доказывают, что графические слова нормально воспринимаются сразу, как единства, а не суммируются из элементов. Если же отказаться от предпосылки разложения графических слов на буквы, то утверждение о необходимости звукового восприятия письменного текста теряет всякую почву: ибо, если отдельные буквы еще могут,— хотя, как видим, и без достаточных оснований, — претендовать на роль непосредственных выразителей звуковой—и только звуковой—стороны речи, необходимо требующих для своей утилизации ассоциирования прежде всего со звуками, — то сложные сочетания букв не имеют уже никаких оснований для подобных претензий. Таким образом, даже оставляя в стороне иероглифическое письмо, мы можем и в нашей, „звуковой" графической системе обнаружить элементы идеографии [3]). Надо полагать, что именно этот идеографический элемент писанно-зрительной системы языка мешает многим образованным русским людям

---

[1]) См. Paul. Назв. соч., стр. 381. W. Wundt (Volkerpsychologie. T. I. Die Sprache. 2. Auflage. Ч. I. Leipzig. 1904, стр. 560) считает ассоциацию между значением и зрительным графическим представлением в сознании вполне грамотного человека не менее прочной, чем ассоциацию между значением и слуховым представлением. Только чувственный тон значения связан по преимуществу с представлением звучания.

[2]) На принципе слитности восприятия графического слова основан так называемый „американский" метод обучения чтению.

[3]) Ср. И. А. Бодуэн-де-Куртенэ. „Об отношении русского письма к русскому языку" Спб. 1912, стр. 89.

воспользоваться реформированной орфографией: непривычное написание препятствует синтетическому восприятию графического слова и вызывает необходимость его расчленения на буквы [1]).

Постулируемый утверждением Л. В. Щербы процесс перевода письма на произносительно-слуховой язык осуществляется лишь в исключительных случаях. Так, напр., если читатель, знакомый с иностранными языками, находит в русских газетах изображенные русскими буквами названия иностранных газет—„Тан", „Эр Нувель", „Роте Фане", „Ахтурабендблатт", „Таймс", „Манчестер Гардиан" и т. п., то до тех пор, пока эти написания не станут для него так же привычны, как орфографические иностранные, он осмысливает их при помощи звучания и только через звучание устанавливает равенство между „Эр Нувель" и „Ére Nouvelle", между „Ахтурабендблатт" и „Achtuhrabendblatt" и т. п. Допускаю, что аналогичные явления можно наблюдать всякий раз, когда встречаем на письме какое-либо слово в непривычном написании. Но все эти случаи определенно сознаются как исключительные. Переводу в звучание здесь предшествует недоуменный вопрос: что это такое? — и мы отвечаем на этот вопрос, приводя для графического слова его звуковой синоним. Можно найти обратные случаи, — когда мы разъясняем непонятливому собеседнику омонимическое в устной речи слово путем приведения его графического синонима: мы пишем ему „луг", или говорим описательно: „луг через *гэ*".

Далее, надо иметь в виду, что знаки письма иногда выражают такие значения, которые не могут быть выражены при помощи звуковых средств; следовательно, графические знаки могут подвергаться непосредственной семасиологизации [2]). Нередко, напр., разница между двоеточием и точкой с запятой, со стороны смысла далеко не безразличная, не имеет интонационного выражения. Или, если мы читаем „Она", „Вдохновение", „Слава", „Я" (как философский термин), то значения этих слов, конечно, не те, что были бы вызваны написаниями (лучше сказать: словами) „она", „вдохновение", „слава", „я".

В немецком языке встречаемся с морфологизацией различения больших и малых букв: ср. „Rassen..., die... verschiedene Sprachen sprachen" [3]), Sie и sie, lernen и Lernen и т. п. [4]).

Наконец,—и это послужит нам последним доводом,—можно считать бесспорно доказанным, что среди типов словесного пред-

---

[1]) См. Paul, назв. соч., стр. 382.

[2]) Ср. И. А. Бодуэн-де-Куртенэ, назв. соч., стр. 28, 88 — 89; Paul, назв. соч., стр. 385, 389.

[3]) Цитата из статьи C. Meinhof'a: „Die Urgeschichte im Lichte der afrikanischen Linguistik".—„Deutsche Literaturzeitung". 1912. № 37, столб. 2313.

[4]) Аналогичный русский пример можно найти в речи (sic!) В. О. Ключевского „Онегин и его предки". (Очерки и речи. Пг. 1918, стр. 68, строка 9 сн).

ставления существует тип зрительный. Акустические и артикуляторные элементы словесного представления, если и не отсутствуют вполне у лиц, принадлежащих к этому типу, то по интенсивности своей приближаются к нулю. Этого достаточно для того, чтобы устранить утверждение о принципиальной неспособности графических знаков к непосредственным смысловым ассоциациям [1]).

Последний из приведенных доводов может встретить решительное возражение: нам могут указать, что, если он имеет силу по отношению к практической речи или художественной прозе, то к системе стихового языка он, во всяком случае, неприложим, потому что стих представляет собой форму речи, организованную по фоническому принципу. Однако, если мы обратимся к данным языкового сознания поэтов—того типа языкового сознания, для которого стиховая функция является обычной и типичной, — то обнаружим целый ряд явлений, свидетельствующих о том, что графические элементы и в стиховой речи могут приобретать значительный вес.

Так, Гейне утверждал, что он не в состоянии диктовать свои сочинения. Уже на смертном одре, несмотря на тяжкие страдания, он „не мог решиться диктовать что-либо, кроме писем... Все остальное, в особенности стихи, которые он сочинял в бессонные ночи, когда боль и лихорадка не уступали самым сильным дозам морфия, он писал на отдельных листках или на страницах переплетенной тетради, карандашом, большими буквами, чтобы ему было легче потом разобрать написанное“ [2]).

---

[1]) Полагаю, что, устанавливая равноправие письма и звучащей речи в сознании грамотного человека, я стою на точке зрения И. А. Бодуэна-де-Куртенэ, различающего произносительно-слуховую и писанно-зрительную сторону языка или произносительно-слуховой и писанно-зрительный язык. См. назв. соч.

Через несколько месяцев после того, как эта статья была закончена и сдана в редакцию, я ознакомился с только что вышедшей книгой Г. Винокура „Культура языка Очерки лингвистической технологии.“ М 1925. В одном из очерков, озаглавленном „Язык типографии“—и, главным образом, в 1-ом его параграфе („Графика как проблема лингвистики“, стр. 129—132)—автор высказывает мысли об отношении письма к произносительно-слуховому языку,—совпадающие с изложенными выше, и подкрепляет их, в значительной части, теми же доводами и ссылками на работу И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. Думается, что такое совпадение в мыслях и в аргументации между двумя авторами, работавшими приблизительно одновременно и совершенно независимо один от другого, показывает, 1) что данная проблема является назревшей и, с разных точек зрения, актуальной, и 2) что предшествующими исследованиями подготовленно определённое ее решение.

[2]) A. Strodtmann. „H. Heines Leben und Werke“. 2. Aufl. T. II. Berlin. 1874, стр. 372. Русский перевод: Штродтманн. Жизнь и сочинения Гейне.— Сочинения Генриха Гейне в переводе русских писателей под редакцией Вл. Чуйко. Т. XVI. Биография и переписка. 1882 Ср. воспоминания А. Мейснера приведенные в книге: „Стихотворения из Гейне“. Перевод И. Семенова, СПБ. 1858, стр. 116. За сообщение данных о Гейне я обязан благодарностью Ю. Н. Тынянову.

„В том же смысле высказывался и Блок, утверждая, что орфография „относится к технике творчества“ [1]). „Когда поэт пишет“, — говорил он, — „он живет не только музыкой, но и рисунком“ [2]).

И эти теоретические высказывания находят подтверждение в технических приемах его творчества. Блок никогда не создавал стихи вслух и написанных стихов не проверял при помощи произнесения [3]). Он говорил, что перо и бумага для сочинения стихов ему необходимы. К орудиям письма он проявлял особо внимательное отношение. Они служили для него стимулом к творчеству [4]). Рукописи его сильно исчерканы поправками. Желая познакомить собеседника с новым своим стихотворением, он обычно предлагал прочитать написанный текст, избегая чтения своих стихов вслух. Квалификация „декламационный поэт“ носила в его устах характер порицания [5]).

Однако, констатируя у Гейне, Блока и некоторых других поэтов (Пушкина, Ходасевича — см. ниже) значительную вескость графических представлений, мы не можем с уверенностью отрицать у них наличности более или менее отчетливых и ярких представлений материального звучания. Напротив, у Пушкина и Ходасевича представления этого рода, несомненно, налицо. Но есть поэты, у которых звуковые представления не играют в процессах творчества ни малейшей роли. Об этом свидетельствует, например, самонаблюдение современного французского поэта Jacques Normand [6]): в обыденной жизни он принадлежит к слуховому типу словесного мышления, но в процессе поэтического творчества пользуется только зрительными (графическими) представлениями и стихи представляет себе не иначе, как напечатанными.

Среди современных русских поэтов к чисто графическому типу творчества принадлежит Мария Шкапская [7]). Она сочиняет стихи не иначе, как на бумаге. Представляет себе стихи — свои или чужие—только в доступной зрению (графической) форме.

---

[1]) Из дневника 1918 г. — „Звезда“. 1924 г. № 2. Под 18 января.

[2]) Валериан Полянский. „Из встреч с А. Блоком“.—Журн. „Жизнь“ № 1. М. 1922, стр. 96.

[3]) За сообщение сведений о творческом процессе Блока я обязан глубокой признательностью жене поэта Л. Д. Блок.

[4]) Ср. у Пушкина („Осень“):

И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

[5]) См. Г. Блок. „Герои Возмездия“ — „Русский Современник.“ 1924 г., № 3, стр. 183.

[6]) Приведено в книге: Georges Saint-Paul. „Essais sur le langage intérieur.“ Lyon—Paris. S. a., стр 95.

[7]) В описании процесса творчества М. М. Шкапской основываюсь на ее сообщении (в личной беседе)

Слуховые и произносительные представления стихового звучания ей не свойственны. Карандаш и бумага служат для нее импульсом к творчеству. Сочиняя стихотворение, она делает в рукописи много поправок, по нескольку раз переписывает еще неоконченный текст, для того чтобы иметь его перед глазами в различных вариантах. Написанное оценивает исключительно зрительным путем. Написав стихотворение, вслух его не прочитывает. Читает свои стихи вслух непременно по книге или по рукописи, несмотря на то, что хорошо помнит текст: помня его только зрительно, она не уверена в том, что без помощи книги достаточно быстро возникнет ассоциация между представлениями графическими, с одной стороны, и произносительными, с другой. Чтение своих стихов вслух вызывает у нее крайне неприятное чувство, доходящее почти до степени страдания [1]).

Естественно возникает вопрос: каким путем осуществляется в творчестве поэтов описанного типа конструктивная роль стихового ритма? Шкапская отвечает на этот вопрос указанием на „внутреннее качание", которым неизменно сопровождается и обусловливается творчество: именно это „качание" определяет ритмическую структуру стихотворения. У нее это только внутренний процесс—импульс, не получающий разряжения в движении. Но мы знаем, что у многих поэтов творчество—стиховое и декламационное, а равно и восприятие стихов, сопровождается внешним ритмическим движением [2]). К числу этих поэтов относится и Блок: в процессе ходьбы возникали в его сознании ритмы, которые он нередко заполнял первыми пришедшими на ум словами. Садясь за стол, он записывал строки, заменяя эти случайные слова теми, какие требовались семантикой и лексикой данного стихотворения.

Какой вывод можно сделать из приведенных данных?

Если даже оставим в стороне чисто графический тип творчества и сосредоточимся на самом факте стихового творчества, не допускающего произнесения, то и тогда нам придется признать, что есть поэты. творчество которых несовместимо с полной конкретизацией, материализацией звуковых представлений. Графические представления служат в их сознании заместителями

---

[1]) Существенные дополнения к сказанному здесь по вопросу о роли графических представлений в стиховом искусстве можно найти в трудах В. Жирмунского: „Рифма, ее история и теория." Пб. 1923, стр. 106 сл. и passim: и Ю. Тынянова, назв соч. См. также Б. Томашевский. „Русское стихосложение. Метрика." Пб. 1923, стр. 148—153; С. Бернштейн. „О методологическом значении фонетического изучения рифм."—„Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова.". ПБ. 1922, стр. 349—350.

[2]) Ср. ниже о Некрасове и о Ходасевиче. Располагаю аналогичными данными о творчестве Сологуба, Кузмина, Всев Рождественского. Дм. Петровский, напротив, приближается к типу Шкапской: ощущая стих как движение (танец, бег коня), он, тем не менее, создает стихи в полной неподвижности и безмолвии.

представлений слуховых и произносительных. Отношение между этими двумя рядами представлений—представлениями графическими, с одной стороны, и фоническими, с другой—аналогично отношению между словом и наглядным образом, между алгебраической формулой и ее числовым значением: графическое представление допускает замену представлениями слуховыми и произносительными в меру необходимости, позволяя в то же время отвлекаться от ненужных и тормозящих работу мысли конкретных частностей материального звучания[1])

Таким образом, в процессе созидания стихов—в процессе образования словосочетаний по фоническому принципу ритмического расположения семасиологизованных звуков—оказывается возможным,—иной раз даже необходимым—абстрагирование от звуковой материи.

3

Это кажущееся противоречие требует уяснения. Но прежде, чем заняться исследованием этого вопроса, отметим, что гораздо чаще можно наблюдать противоположный тип творчества: у многих поэтов творческий процесс необходимо связан с произнесением создаваемого текста. Приведу фактические данные.

Мы можем их почерпнуть, например, из документальных сведений о творческом процессе двух поэтов минувших эпох — Пушкина и Некрасова.

О том, что для Пушкина стих жил в материальном звучании, косвенным образом свидетельствует следующий отрывок 1829 года:

Зорю бьют... Из рук моих
Ветхий Данте выпадает.
На устах начатый стих
Недочитанный затих...[2])

---

[1]) Ср. А. Потебня. „Мысль и язык“ 2-ое изд. Харьков. 1892, стр. 168. Следует, впрочем, отметить, что существует тип стихового искусства, в котором графические элементы создают положительный художественный эффект, входят в композиционный замысел и даже преобладают над звуковыми: это—китайская поэзия. По словам В. М. Алексеева (предисловие к сборнику „Антология китайской лирики VII-IX в. в. по Р. Хр.“ Пб. 1923), китаец, читая стихи, „занят иероглифической картиной более, нежели звуковой“ (стр. 16), и китайское стихотворение чаще всего „в нашем смысле немо, непроизносимо, ибо ряды его идеограмм превращают и его самого целиком в особую картину—идеограмму“ (стр. 18), композицию китайских стихотворений проф. Алексеев характеризует как „пропорцию неслышимых слов“ (там же).

[2]) Гёте также представлял себе нормальную жизнь стиха — в материальном звучании. Ср. его стихотворение „An Lina“:

. . . . . .
Nur nicht lesen, immer singen,
Und ein jedes Blatt ist dein!

Непосредственное указание на процесс творчества находим в „Евгении Онегине“, IV. 35:

. . . . . .
Тоской и рифмами томим,
Бродя над озером моим,
Пугаю стадо диких уток:
Вняв пенью сладкозвучных строф,
Оне слетают с берегов.

Может быть, бóльшую ценность представляет прозаическое свидетельство поэта в письме к кн. П. А. Вяземскому, начала октября 1825 г., где он писал по поводу „Бориса Годунова“:

„Трагедия моя кончена, я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын“!

Наконец, А. П. Керн сообщает в своих воспоминаниях:

„Зимой 1828 г. Пушкин писал „Полтаву“ и, полный ее поэтических образов и гармонических стихов, часто входил ко мне в комнату, повторяя последний написанный им стих; так, он раз вошел, громко произнося:

Ударил бой, Полтавский бой!

Он это делал всегда, когда его занимал какой-нибудь стих, удавшийся ему или почему-нибудь запавший ему в душу“ [1]).

Однако, наряду с этими доводами в пользу важности для Пушкина произносительно-слухового представления стиха, надо отметить, что и графические представления играли в его творчестве значительную роль: „Набрасывая мысли свои на бумагу, — свидетельствует его лицейский товарищ С. Д. Комовский, — он... от нетерпения грыз обыкновенно перо и насупя брови, надувши губы, с огненным взором читал про себя написанное“ [2]). О той же вескости в его творческом сознании зрительных представлений говорит чрезвычайная исчёрканность его автографов; может быть, также и многочисленные рисунки в его рукописях. В этой связи можно напомнить и о послании „К моей чернильнице“ [3]). Наконец

Ach, wie traurig sieht in Lettern,
Schwarz auf weiss, das Lied mich an,
Das aus deinem Mund vergöttern,
Das ein Herz zerreissen kann!

Рихард Демель горестно восклицает: „Если бы мы могли каждому, кто захочет нас услышать, прочесть по меньшей мере сами нашу книгу!“ (См. его статью: „Книга и читатель.“ — „Труды и дни.“ 1912 г. № 3, стр. 62-67).

[1]) Л. Майков. „Пушкин“, Спб. 1899, стр. 249. Ср. в тех же воспоминаниях о создании стихотворения „Приметы“ (Я ехал к вам): „Писавши эти строки и напевая их своим звучным голосом...“ Там же, стр. 251.

[2]) Я. Грот. „Пушкин, его лицейские товарищи и наставники“. Спб. 1899, стр. 219.

[3]) Лирическое послание к чернильнице („Mon encrier“) написал и J. Normand, показание которого о графических представлениях в процессе творчества приведено выше.

надо принять во внимание цитированный в предыдущей главе отрывок из „Осени".

О творческом процессе Некрасова сообщает А. Я. Головачева-Панаева в своих „Воспоминаниях" (Спб. 1890, стр. 226):

„Некрасов писал прозу, сидя за письменным столом и даже лежа на диване; стихи же он сочинял, большею частью, прохаживаясь по комнате, и вслух произносил их; когда он оканчивал все стихотворение, то записывал его на первом попавшемся под руку лоскутке бумаги. Он делал мало поправок в своих стихах. Если он сочинял длинное стихотворение, то по целым часам ходил по комнате и все вслух однообразным голосом произносил стихи; для отдыха он ложился на диван, но не умолкал; потом снова вставал и продолжал ходить по комнате".

В этом сообщении интересно отметить указание на то, что запись стихотворения Некрасов делал уже после того, как творческая работа была закончена; это подтверждается и упоминанием о незначительном количестве поправок в его рукописях. Повидимому, графические представления не служили для него подспорьем при сочинении стихов.

Теперь рассмотрим данные о процессах творчества у современных русских поэтов [1]).

Федор Сологуб, складывая стихи, иногда произносит, иногда не произносит их, в зависимости от обстоятельств, но всегда чувствует некоторое напряжение в гортани. Одновременное с процессом творчества записывание для него, кажется, не необходимо.

Владислав Ходасевич сообщил, что и ему приходилось ощущать напряжение в гортани, о котором говорил Сологуб, но что это ощущение очень неприятно и тягостно и возникает только в тех случаях, когда внешние условия не позволяют сочинять стихи вслух; сочиняя вслух, он одновременно записывает текст, перечеркивая, исправляя его и произнося все варианты, причем процесс письма играет в его творчестве важную роль. Его черновые рукописи сильно исчерканы поправками.

С этими сообщениями согласуются и стихотворные показания поэта: по вопросу о произнесении — описание процесса творчества:

И я начинаю качаться,
Колени обнявши свои,
И вдруг начинаю стихами
С собой говорить в забытьи.
(Баллада);

по вопросу о роли письма в процессе творчества:

Вдруг из-за туч озолотило
И столик и холодный чай.
Помедли, зимнее светило,
За черный лес не упадай!

[1]) Приводимые здесь сведения почерпаю преимущественно из личных бесед с поэтами, а также из собственных наблюдений над их творческими процессами.

Дай посиять в румяном блеске,
Прилежным поскрипеть пером.
Живет в его проворном треске
Весь вздох о бытии моем.
и т. д.

(Зимние стихи, 4).

Вл. Пяст иногда сочиняет стихи без помощи произнесения, но в этом случае он мысленно производит во всей полноте соответствующие сочиняемому тексту артикуляции.

Андрей Белый не представляет себе возможности сочинять стихи, не произнося их. При этом, для того, чтобы внушить читателю надлежащую интонацию, он прибегает к не-метрической разбивке стихотворения на строки и к необычной расстановке знаков препинания.

Это устное сообщение Андрей Белый подтвердил в статье „Будем искать мелодии", составляющей предисловие к сборнику его стихов. „После разлуки. Берлинский песенник". (Берлин. 1922).

Валерий Брюсов считает сочинение стихов без одновременного произнесения невозможным. Анна Ахматова полагает, что стихи необходимо проверять на слух, во избежание возможной какофонии. О. Мандельштам сочиняет стихи вслух.

Особняком стоит сообщение М. Кузмина. Он не нуждается в произнесении стихов потому, что „слышит их и без того",— точно так же, как читает партитуру без рояля. Одновременная с сочинением стихов запись для него не необходима. Вопрос о том, насколько полны его акустические представления, остается открытым.

О чем свидетельствуют эти данные? Все и безусловно — о том, что большинству поэтов абстракция от материального звучания, свойственная Гейне, Норману и Шкапской, чужда—и даже более того — недоступна [1]). Однако надо полагать, что у тех из них, в чьем творчестве графические представления играют видную роль, представления звучания менее отчётливы, чем у тех, чье творчество не нуждается в одновременной записи; характерно, во всяком случае, что Блок, принадлежавший к этому творческому типу, по собственному его признанию, „не знал как надо произносить" многие из своих стихотворений [2]). Таким образом, и здесь, вероятно, имеем дело с известной степенью абстракции от звуковой материи.

Сказанное приводит нас к гипотезе о том, что в стиховом творчестве действуют две противоположные тенденции, которые мы можем условно обозначить как декламативную — тенденцию к яркому, отчетливому и всестороннему представлению мате-

---

[1]) Этот вывод согласуется с указаниями исследователей „внутренней речи" на относительную малочисленность представителей зрительного типа

[2]) Ср. К. Чуковский. „Последние годы Блока".—„Записки Мечтателей". № 6. 1922 г., стр. 161, сноска,=К Чуковский „Александр Блок как человек и поэт". Пг. 1924, стр. 28, сноска

риального звучания, и недекламативную — тенденцию к абстракции от материального звучания, отчетливое и всестороннее представление которого тормозит процесс творчества. Эти тенденции в различной степени распределяются между различными творческими типами, и в отдельных типах одна из тенденций может стремиться к нулю.

Декламативная тенденция представляется нашему сознанию естественной, соответствующей природе стиховой речи — как речи, организованной по фоническому принципу. Но тенденция недекламативная настоятельно требует объяснения.

4

В языковом сознании нередко можно наблюдать случаи абстракции от материального звучания: очень часто языковые представления — и в их числе представления звуковой стороны речи—бывают лишены тех или иных конкретных частностей, неустранимых при обнаружении языка в звуковой материи. Так, мысля изолированное слово, вне фразового контекста, мы — по крайней мере обычно — не вводим в состав нашего представления элемента высоты его гласных. Вопрос: как вы представляете себе первый гласный в слове *за́мок* — высоким или низким? — или в такой форме: который из двух гласных в слове *за́мок* выше — первый или второй? — такой вопрос поставил бы нас в немалое затруднение: мы не мыслим гласный *а* ни высоким, ни низким, и не ощущаем ни малейшей потребности в конкретизации нашего представления именно в этом направлении. Природа гласного звука не зависит в русском языке от его высоты [1]): мы можем произнести гласный *а* на любой высоте в пределах диапазона нашего голоса и, тем не менее, будем отчетливо сознавать, что произносим один и тот же звук. Идентификация гласного в русском языке зависит только от его качества (тембра), а качество его изменением высоты не затрагивается. Иным будет наше отношение к вопросу о том, который из двух гласных в этом слове представляется нам более отчетливым. Этот вопрос не возбудит в нас недоумения, и мы с уверенностью ответим: первый,— потому что представление ударенности связано в нашем языке с представлением произносительной и слуховой отчетливости.

Другой пример.—Постоянное чередование звуков *в* и *ф* в предлоге или приставке *в* — в зависимости от следующего за ним в потоке речи фонического элемента — вызывает в нашем сознании некоторую неопределенность в представлении этого слова (или морфемы), мыслимого изолированно: к представлению губнозубной фрикации и вызываемого ею слухового эффекта не присоединяется представление звонкости или глухости; точнее—

---

[1]) Конечно, речь идет не о высоте характерного тона гласного, воспринимаемой как тембр, а об его музыкальной высоте при данном тембре.

сообразно закону общих представлений—мы мыслим безразлично либо *в*, либо *ф*, присоединяя к этому представлению сознание неустойчивости элемента звонкости или глухости. Так возникает в сознании представление целой фонической категории — категории *в-ф*—категории губнозубного фрикативного согласного [1]).

Точно так же мы часто говорим о звуке *б*, о звуке *с* и т. п., не отдавая себе отчета в том, что, в сущности, имеем в виду сразу два звука: *б* твердое и *б* смягченное, *с* твердое и *с* смягченное. Таким образом, мы обладаем живыми представлениями таких фонических категорий, как твердые и мягкие, глухие и звонкие согласные, не говоря уже о категориях гласных и согласных звуков.

Во всех этих случаях мы отвлекаемся от тех или иных признаков, характеризующих звук в его материальном осуществлении, и сосредоточиваем внимание на том или другом единичном его признаке или комплексе признаков, имеющем существенное значение в данной связи мыслей.

В первом нашем примере (представление изолированного слова *за́мок*) в светлом поле сознания находились, между прочим, единичные представления качества звуков и степени отчетливости гласных, — оттого что именно на этих двух рядах представлений зиждется отличение этого слова от всех других слов русского языка (в том числе и от ближайшего к нему по звуковому составу слова *замо́к*). Что же касается высоты гласных, то этот признак не фигурировал в нашем сознании потому, что для изолированного слова он является несущественным и переменным. Иначе определилась бы в сознании совокупность признаков, если бы речь шла о предложении: „*за́мок*"? с значением удивленного вопроса: признак относительно низкого положения первого гласного и относительно высокого положения второго при значительном интервале между ними был бы в сознании налицо, потому что именно этой совокупностью мелодических признаков создается данное фразовое значение [2]).

---

[1]) И. А. Бодуэн-де-Куртенэ, а за ним и Л. В. Щерба, усматривают в явлениях такого рода (произнесение *ф* вместо этимологического *в* и т. п.) „несовпадение исполнения с произносительным намерением" J. Baudouin-de-Courtenay „Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen". Strassburg. 1895, стр. 21; ср. его-же „Введение в языковедение". Изд. 5-ое. Пг. 1917. Литогр., стр. 103, 106, 165—166; ср. его „Сборник задач по введению в языковедение" Спб. 1912. №№ 136, 293-в; Л. В. Щерба. „Русские гласные в качественном и количественном отношении". Спб. 1912, стр. 15—16. Предлагаемая мною концепция, выдвигая тезис зыбкости фонических представлений, исключает возможность такого толкования, справедливо отвергнутого научной критикой (см. указанные ниже работы М. Р. Фасмера и А. И. Томсона). Кроме того, самая категория „намерения" едва ли приложима к психическим процессам автоматизованным, т. е. не достигающим осознания.

[2]) Анализ этого примера опирается на понятие семасиологизации, установленное И. А Бодуэном-де-Куртенэ и получившее дальнейшее развитие в труде Л. В. Щербы „Русские гласные"... (Введение).

Представления высоты гласных в первом случае, глухости или звонкости согласного во втором, твердости или мягкости согласного в третьем — эти представления в указанных условиях элиминируются в нашем сознании,—между тем ни один гласный не может быть материально осуществлен иначе, как на определенной высоте, всякий согласный в произнесении неизбежно должен быть либо глухим, либо звонким, с одной стороны, и обладать определенной степенью твердости или мягкости, с другой. Таким образом, мы должны констатировать, что наши фонические представления по сравнению с фонической материей являются зыбкими и как-бы дефективными. Такие явления наблюдаются в практической речи. Однако, они распространяются и на область стиха.

В самом деле, в чем состоит фонический принцип организации стиховой речи? Единственным необходимым и достаточным условием ее служит слоговой ритм. По отношению к русскому стиху (и целому ряду других систем стихосложения) специфический признак стиховой речи можно определить как правильную в известных пределах (периодическую) смену ударяемых и неударяемых слогов. При наличии этого условия имеем дело со стихом, при отсутствии его — с прозой (в обширном смысле слова). Очень часто, под влиянием слогового ритма и на его основе, в стихе развивается сложная система построения также и других элементов речи — как фонических, так и смысловых: построение звуковых качеств (рифма, „гармония стиха“ и так называемая „словесная инструментовка“), построение синтактических и смысловых единиц. В отдельных случаях эти дополнительные системы построений могут даже заслонить основной фактор: так, в некоторых стиховых формах на первый план, как организующий элемент, выдвигается рифма [1]); в „свободном стихе“ организующая функция принадлежит по преимуществу синтактико-семантической стороне речи [2]). Все это только доказывает, что „объективной границы“ „между прозой и стихами“ „нет“ [3]), но не колеблет установленного принципиального различия. Есть немало стиховых произведений, в которых самый внимательный анализ не обнаружит ни построения звуковых качеств, ни их выразительного значения. Потому известного ограничения требует по существу верное утверждение, что „звуки речи в стихотворном языке всплывают в светлое поле сознания“, тогда как в языке практическом они „не сосредотачивают на себе внимания“ [4]): необходимо приба-

---

[1]) См. Б. Томашевский. „Русское стихосложение“, стр. 89 сл, В Жирмунский. „Рифма“, стр. 11.

[2]) См. В. Жирмунский. „Композиция лирических стихотворений“. Пб. 1921, стр. 87 сл.

[3]) Цитирую Б. Томашевского, назв. соч., стр. 8—9.

[4]) Л. Якубинский. „О звуках стихотворного языка“. — Сборники по теории поэтического языка“. Вып. I. Пг. 1916, стр. 17.=„Поэтика. Сборники по теории поэтического языка“. Пг. 1919. стр. 38. Автор имеет в виду не звуковую сторону речи вообще, а именно качество звуков.

вить, что это явление, широко распространенное в стиховой речи, все же не служит ее существенным признаком. Для выявления потенциальной энергии звуковых качеств в стихе требуются особые приемы, связывающие качество звука со слоговым ритмом или со словесным содержанием речи, — и не всегда эти приемы применяются: абстракция от качества звуков в стихе бывает возможна в той же мере, как и в практической речи [1]).

Предшествующее изложение приводит нас к выводу, что, в нормальных условиях практической речи, представление звуковой стороны языка никогда не бывает полным. Но, с другой стороны, невозможна в языке и полная абстракция от звуков. А. А. Потебня иллюстрирует это положение прекрасной аналогией: „Становясь сильнее в умственном счислении,—пишет он,—мы менее нуждаемся в цифирных знаках и счетах, хотя невозможно представить себе, чтобы подобные пособия могли со временем оказаться вовсе ненужными". Находим у Потебни и теоретическое указание для ответа на вопрос о возможных пределах абстракции от звуков: „Затрата силы на произнесение звука в речи оправдывается лишь в той мере, в какой без звука невозможно удержать перед собой значение" [2]). Потебня пользуется этими соображениями для того, чтобы доказать, что в известных случаях возможно различение значений при отсутствии опоры в звуковой стороне языка. Для нас же важно сейчас обратить внимание на другую сторону этого утверждения: пределы возможной абстракции определяются, прежде всего, фонической системой данного языка, т.-е. семасиологизацией фонических элементов: последние сознаются постольку, поскольку служат для дифференцирования значений [3]). С этой точки зрения различаем, с одной стороны, ф о н е м ы—совокупные представления семантически существенных и постоянных элементов звука речи, с другой—их многообразные о т т е н к и—звуки, материально осуществляемые в конкретных комбинаторных условиях [4]).

---

[1]) В качестве примера абстракции от материального звучания в стиховой речи можно указать на „узуально-точные" рифмы (термин В. М. Жирмунского). См. названную выше мою статью о рифме, стр. 349–351. Ср. В. Жирмунский. „Рифма", стр. 68—69; Ю. Тынянов, назв. соч., стр. 33—35.

[2]) А. А. Потебня. „Из записок по русской грамматике". Ч I-II. Изд. 2-ое. Харьков. 1888, стр. 57—58.

[3]) См. Л. В. Щерба. „Русские гласные"... Введение.

[4]) Изложенная концепция, в общем, основана на взглядах Л. В. Щербы („Русские гласные"...). Однако я позволил себе, сохранив его терминологию, резче различить фонемы—как психические и функциональные образования, с одной стороны, и оттенки—как образования материальные, с другой (ср. математическую точку, не имеющую протяжения, и ее протяженное изображение на чертеже). Мне кажется, что Л. В. Щерба напрасно опасается чрезмерного сближения понятия фонемы с „общими представлениями в логическом смысле" (стр. 12). Фонема, в предлагаемом мною понимании, подводится под категорию „совокупных представлений" и, в частности, „представлений — понятий" в терминологии Вундта (Вильг. Вундт. „Очерки психологии". Перевод с 9-го и 10-го немецких изданий Д. В. Викторова. М 1912, стр. 227—228, 232—233); приведенные примеры служат

Изложенный закон различения фонем имеет силу как для практической, так и для художественной и, в частности, стиховой системы языка. Однако в стиховой речи, в связи с художественным использованием звуковых качеств, могут выступать и другие принципы различения фонических элементов: в известных случаях могут, напр., различаться как самостоятельные элементы два образования, составляющие единство с точки зрения практической речи, руководствующейся одним только семантическим принципом различения фонических единиц. Другими словами,

---

иллюстрацией зыбкости, свойственной этой психологической категории в ее актуальном приложении (ср. замечания Б. П. Китермана в „Изв. Отд. Русск. яз. и Словесн. Имп. Ак. Наук", т. XVIII, кн. 1, стр. 374—376, и П. А. Бузука: „Основные вопросы языкознания", 2-ое изд. М. 1924, стр 53) Общие представления, отвлекаемые от звуков, которые, при общих произносительных и слуховых элементах, находятся между собою в отношении фонетического чередования в данной языковой системе, образуют единство едва ли значительно более зыбкое, чем единство фонемы. Примерами для русского языка могут служить единства *т—т'* (*т* твердое и *т* мягкое) или *т—д* (ср. приведенный выше пример представления предлога *в*). Такое же, хотя и несколько менее тесное единство образуют две фонетически чередующиеся фонемы даже и при отсутствии между ними особо веских произносительных и слуховых сходств. Пример такого единства находим в паре русских фонем *и—ы*, чередующихся в зависимости от предшествующего фонического элемента: после мягкого согласного или в начале слова и слога имеем *и*, после твердого согласного—*ы* (напр., изба: в ызбу, играть: сыграть) (см. Щерба. „Русские гласные"... стр. 50 И. А. Бодуэн-де Куртенэ трактует эту пару как оттенки одной фонемы—„i mutabile". См. его „Введение в языковедение". Изд. 5-ое, стр. 111—112); эта тесная связь, между прочим, облегчает возможность узуальной рифмовки этих фонем (ср. Жирмунский. „Рифма"... Стр. 131). С другой стороны, чередующиеся оттенки одной и той же фонемы, не играющие самостоятельной роли в дифференцировании значений, но постоянно сопутствующие семасиологизованным чередованиям других фонем, могут приобретать в сознании известную самостоятельность, приближающую их по вескости к фонемам. Так обстоит дело,напр., с широким и узким оттенком гласной фонемы *е* в русском языке. Они являются оттенками одной фонемы, „так как не найдем в русском языке ни одного случая, где бы дифференциация смысла была поддержана лишь этими двумя оттенками, и такой случай нельзя себе представить даже в искусственном русском слове" (Щерба. Русские гласные..., стр. 9). Однако, чередование этих оттенков постоянно сопутствует чередованию последующего твердого согласного с мягким (напр, пена: пене, оттенок: тень) или фонетического нуля с морфемой, содержащей на первом месте мягкий согласный (напр., те: теми), и потому ассоциация, устанавливаемая между определенным значением и твердостью или мягкостью согласного, в словах, содержащих перед этим согласным фонему *е* под ударением, распространяется и на соответствующий—широкий или узкий—оттенок этой фонемы. (Ср. Щерба, стр. 18; A. Thomson. Рецензия на труд Л.В. Щербы: „Archiv für slavische Philologie", т. XXXIV, стр. 561). Впрочем, здесь, несомненно, играет роль также и резкость акустической разницы между этими оттенками передний и задний оттенки гласной фонемы *а*, чередующиеся в тех же условиях, не обнаруживают столь же отчетливой тенденции к обособлению. Что же касается двух оттенков фонемы *е*, то их сепаратистские тенденции наиболее определенно обнаруживаются в стиховой речи, о чем см. следующую сноску. Это вмешательство акустического фактора в различение фонических единств не дает основания ни, вслед за А. И. Томсоном (назв. соч., стр. 561), отрицать методологическую ценность понятия фонемы, ни, вместе с М. Р. Фасмером („Исследование в области древне-греческой фонетики". М. 1914. Введение; „Введение в языкознание". Пг. 1917. Литогр., стр. 138), видеть

в стиховой речи в качестве самостоятельных фонических элементов могут выступать не только фонемы, но и достаточно отчетливо экспонированные комбинаторные оттенки фонем [1]).

Таковы объективные пределы абстракции от материального звучания в области качества звуков. К этим объективным условиям присоединяются условия субъективные, зависящие от психической организации индивида—от принадлежности его к тому или иному типу словесных представлений. Совершенно очевидно, что тот, у кого в словесных представлениях преобладают элементы слуховые и, особенно, произносительные, менее способен к абстракции от звуковой материи, чем субъект, принадлежащий к зрительному типу.

Теперь мы получаем естественное объяснение для загадочного на первый взгляд явления стихового творчества, не допускающего произнесения. Поэты, в творчестве которых преобладает недекламативная тенденция, не располагая произносительными представлениями слов, оперируют не материальными звуками, а фонемами или эквивалентными им фоническими элементами—абстрагированными и обедненными по сравнению с материальным

в сведении широкого и узкого *е* к одной фонеме смешение букв со звуками Эти возражения опираются на предпосылку, будто представление звука в точности отражает его специфические свойства в данных комбинаторных условиях. Между тем, еще Н. В. Крушевский („Очерк науки о языке". Казань. 1883, стр. 14) указал, что „далеко не всякие две артикуляции данного звука будут восприниматься нами как две разновидности этого звука". Поскольку критики оперируют с примером двух *е* в русском языке, надо иметь в виду, что, как сейчас было упомянуто, это различение, хотя и косвенным, но необходимым образом, связано с различением значений (что отметил и Томсон) и, следовательно, не может служить доводом в пользу различения языковым сознанием не семасиологизованных фонических образований. Наконец, вопреки предположению М. Р. Фасмера (ср. также у Томсона, стр. 565), никто никогда не утверждал, будто изучению фонетики подлежат только фонемы, и будто она может освободить себя от „изучения произношения до мельчайших подробностей", включая сюда и „произносительные различия, психически неважные" антропофоническая и психофонетическая (лучше бы сказать· функциональная) точка зрения методологически равно необходимы, и представители так называемой „психологической" школы, отнюдь не пытаясь дискредитировать первую, настаивают только на телеологическом примате последней.

[1]) В связи с этим явлением, представляется целесообразным расширить понятие фонемы в том смысле, в каком понимает этот термин И. А. Бодуэн-де-Куртенэ: фонема есть самостоятельно существующее в языковом сознании элементарное фоническое представление, его самостоятельность (позволяю себе развить мысль Бодуэна) обусловлена признаком функциональности—наличием у него определенной языковой (т-е. выразительной) функции; семасиологизацию же, с этой точки зрения, придется признать частным случаем функциональности — покрывающим область практической речи. См. С. Бернштейн, назв. соч., стр 346—351, где приведены примеры различения в стиховых построениях широкого и узкого оттенка фонемы *е*, тогда как в канонизованной форме рифмы они эквивалентны. Там же, на стр. 349—350, ср. о возможности несовпадения материального звучания с фоническим сознанием; о том же явлении см. В. Жирмунский. „Рифма"..., стр. 68 сл.; Ю. Тынянов, назв. соч., стр. 33—35, 127—128.

звучанием представлениями [1]). Материализация фонических представлений вносит в их произведения целый ряд элементов, не учитываемых поэтом в художественном построении, и тем самым осложняет творческий процесс внеэстетической примесью. Потому они создают свои стихи, не произнося их.

Полная абстракция от материального звучания в стиховой речи встречается, повидимому, так же редко, как и в речи практической. В большинстве случаев, даже у поэтов, представляющих недекламативную тенденцию творчества, мы должны предположить некоторый комплекс отчетливых фонических представлений. Каков же состав этого комплекса? От каких элементов речевого звучания может понадобиться поэту абстракция, требующая полного устранения материального обнаружения речи? Элиминировать тембр голоса и мелодику можно и без помощи этого крайнего средства. — путем шопотного произношения. Устранение дифференциации слогов по акцентному весу в материальном звучании осуществимо; но абстракция от словесных ударений в стиховых системах, основанных на чередовании ударенных и неударенных слогов, немыслима. Мало вероятной представляется также и потребность в полной абстракции от звуковых качеств: если в том или ином стихотворении нельзя обнаружить их построения („словесной инструментовки"), то, во всяком случае, следует предполагать, что поэт избегает созвучий, способных вызвать отрицательный эффект. Но вполне естественно допустить, что поэты, в языковом сознании которых отсутствуют моторные словесные представления,—а именно таковы, конечно, поэты, у которых процесс творчества не сопровождается произнесением,—нуждаются в абстракции от артикуляторной стороны речи. Их внимание сосредоточено, с одной стороны, на движении ритма, ощущаемого независимо от его звукового субстрата (ср. показание Шкапской), с другой—на слуховой стороне речевого звучания (ср. показание Кузмина), которая рисуется им с той или иной степенью полноты и отчетливости. И для них произнесение стихов, которые они создают как построение слуховое и динамическое, может оказаться моментом излишним и отвлекающим.

Что же касается надлежащего восприятия их произведений, то и тут материализация скорее деформирует эстетический синтез, чем содействует ему. С точки зрения восприятия поэтического произведения как такового, декламация является для стихотворений, принадлежащих поэтам этого типа, по крайней мере излишним придатком. Она может оказаться необходимой для того или иного читателя, в зависимости от индивидуальных особенностей его

---

[1]) Из этого не следует умозаключать, что произведения поэтов, в творчестве которых существенное значение имеют графические представления, непременно принадлежат к числу стихов, индифферентных в отношении качества звуков. Анализ стихотворений Гейне показал бы ошибочность такого предположения. Из дальнейших наших рассуждений явствует, что такое предположение и a priori не представляется необходимым.

словесных представлений. Но для того, чтобы восстановить эстетический объект в полной чистоте, от конкретных деталей звучания при восприятии стихотворений этих поэтов приходится отвлекаться [1]). В дальнейшем увидим, что такое абстрагирование, распространяясь и на произведения поэтов, тяготеющих к отчетливым декламативным представлениям, лежит в природе стиховой речи и не зависит от творческого типа автора.

5

Различие декламативной и недекламативной тенденций в поэтическом творчестве (в условленном выше значении этих терминов) обнаруживается с особой отчетливостью в декламации поэтов—в их манере произносить свои стихи.

Декламация поэтов представляет для исследователя особый интерес, — потому что здесь он имеет дело с произносителями, безусловно владеющими стиховой функцией речевой деятельности, чего отнюдь нельзя сказать о декламаторах-актерах [2]): познавая в опыте речевые тенденции, действующие в стиховой системе языка, поэт,—каковы бы ни были технические недочеты его декламации, — неизбежно выявит их и в процессе материального звучания. Опыт показывает, что борьба противоположных тенденций редко разрешается в декламации поэтов достижением компромиссного равновесия: обычно одна из борющихся тенденций, или сочетание тенденций, действующих в одном направлении, берет

---

[1]) О неизбежности абстракций от тех или иных материальных элементов художественного произведения см. Б. Христиансен. „Философия искусства". Перевод Г. П. Федотова под редакцией Е. В. Аничкова. Спб. 1911 г., стр. 206—207. Можно полагать, что в стиховой речи в известных случаях возможна значительная степень абстракции даже от основного ее конститутивного элемента—от слогового ритма в его данной качественной определенности. В самом деле, далеко не во всех стиховых произведениях этому фактору принадлежит самостоятельное эстетическое значение. Весьма вероятно, что в тех случаях, когда слоговой ритм более или менее точно воспроизводит традиционную метрическую схему, он служит только для того, чтобы вызвать стиховую апперцепцию и с тем вместе известные производные явления—преимущественно семантического порядка, о которых см. в упомянутой работе Ю. Н. Тынянова.

[2]) О коренном расхождении между обычной декламацией актеров и декламацией поэтов см. работу Rob. Boehringer'a: „Ueber Hersagen von Gedichten"—. „Jahrbuch fur die geistige Bewegung". Hrsg. v. Fr. Gundolf und Fr. Wolters. Berlin. 1911. Jahrgang II, и написанные на ее основании статьи Б. М. Эйхенбаума „О чтении стихов („Жизнь Искусства", № 290, 12 ноября 1919 г.) и „О камерной декламации" (читана 15 мая 1922 г. в Комиссии по теории декламации при Институте Живого Слова; печатается). Об особом значении декламации поэтов см. также упомянутую книжку Арсения Авраамова. Чрезвычайно интересные соображения о значении авторского исполнения в музыке—mutatis mutandis, приложимые и к декламационному исполнению—высказал Л. Сабанеев в книге „Скрябин", М., 1916. Глава: Скрябин-пианист. Стр. 176—193. Надо, впрочем, отметить, что за последние годы среди актеров наблюдается некоторый сдвиг в сторону учета специфических особенностей стиховой речи.

верх, подавляя противоборствующие факторы, что значительно облегчает работу установления этих тенденций [1]).

Обращаясь к сопоставлению данных декламации поэтов с психологическими тенденциями их творческого процесса, прежде всего, отметим, что относительно поэта, обладающего яркими и отчетливыми декламативными представлениями, немыслимо предположить, чтобы он, подобно Блоку, „не знал, как надо читать" то или иное из своих произведений. Я записал в фонограф декламацию приблизительно 40 современных поэтов, и только от одного из них слышал мотивированный таким образом отказ читать определенные стихотворения. Этот единственный был Блок, который, как мы видели, никогда не сочинял стихов вслух и в процессе творчества широко пользовался графическими представлениями [2]).

Напротив, Гумилев говорил, что для своих стихов он не признает возможности иного произнесения, кроме своего собственного. Это и естественно, раз выразительные средства в его сознании не отвлекаются от звуковой материи.

Далее, декламация этих поэтов отличается резко очерченными контурами. Между тем, декламационный принцип Блока, им самим не раз формулированный (в личных беседах) — „экономия выразительных средств". Стих Верлена

Pas la Couleur, rien que la Nuance —

точно выражает эту тенденцию [3]). Потому слушатели, воспитанные в иной декламационной традиции, воспринимали произнесение Блока как б е л ы й или г л а д к и й г о л о с [4]).

Наконец, декламационная интонация поэтов, не обладающих отчетливыми декламативными представлениями, обычно близка к интонации разговорной речи. Напротив, в декламации поэтов, в творчестве которых сильна декламативная тенденция, часто наблюдаются резкие уклонения от нормальной речевой интонации. Для примера достаточно сравнить декламацию Гумилева или, особенно, Мандельштама с декламацией Блока.

В связи с этим различием стоит последний контраст между представителями обеих творческих тенденций: произнесение поэтов, в творчестве которых преобладает декламативный момент,

---

[1]) Приводимые в этой главе данные о декламации современных русских поэтов основаны на изучении сделанных мною фонографических записей, хранящихся в Кабинете Изучения Художественной Речи при Г. И. И. И.

[2]) Он отказался читать поэму „Двенадцать", белые стихи (цикл „Вольные мысли" и др.) и образцы свободного стиха. Ср. упомянутые выше показания К. Ч у к о в с к о г о.

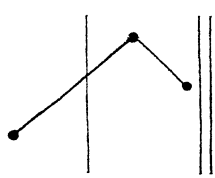
[3]) Ср. В л. П я с т. „Два слова о чтении Блоком стихов".—Сборник „Об Александре Блоке". Пб. 1921. Стр. 330—331.

[4]) Таково, напр., впечатление И н н о к е н т и я А н н е н с к о г о „О современном лиризме". — „Аполлон", 1909. № 2, стр. 7. Ср. также В л. П я с т, цит. место.

носит характер связанный [1]): одна и та же акцентная фигура, обнимающая, в большей или меньшей полноте, паузальную, мелодическую и динамическую сторону речи, повторяется из стиха в стих, из строфы в строфу. Эта особенность сообщает декламации характер, резко отличающий звучание от разговорной интонации, — даже в том случае, если повторяющаяся фигура семасиологизована, т.-е. соответствует требованиям смысловой интонации, как в произнесении Андрея Белого. Ничего подобного не наблюдается в декламации поэтов, тяготеющих к недекламативному творчеству. Напротив, свобода и несистематичность, с какой Блок пользовался декламационными приемами, составляет характерную особенность его произнесения и сообщает своеобразие его декламационному стилю.

Общая напряженность звучания, тенденция к выделению каждого слова, как эстетически ценного звукового комплекса, отчетливость акцентных контуров, связанный характер декламации—вот специфические особенности произнесения поэтов, представляющих декламативную тенденцию. На последней из отмеченных особенностей следует остановиться подробнее, потому что она дает ключ к разрешению вопроса, поставленного в заглавии этой статьи,—вопроса об отношении декламации к стиху.

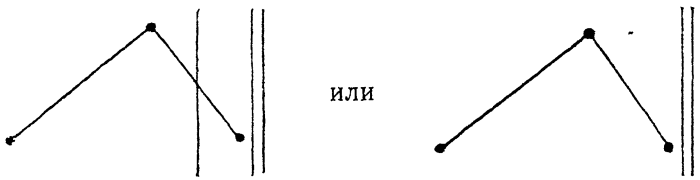
В декламации Андрея Белого наблюдаем, при общей напряженности звучания, определенную фоническую фигуру, при известных условиях акцентно - слоговой структуры текста неизменно повторяющуюся из стиха в стих: выделение середины стиха при помощи повышения соответствующего ударного слога и определенную форму паузального членения: при трех ударениях в стихе деление на 1 + 2 ударения при помощи длительной паузы после первого слова. Вот обычная схема его декламации:



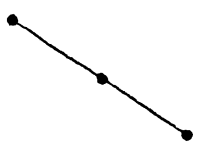
Ту же, весьма распространенную в связанном типе декламации, фоническую фигуру находим у Мандельштама, с несуще-

[1]) Пользуюсь термином Sievers'a, который говорит в этом смысле о „связанной мелодизации" („gebundene Tonfuhrung". Назв. соч., стр. 66). Строго говоря, всякая декламация, хоть сколько-нибудь считающаяся с фонетическими требованиями стиха, неизбежно является, в той или иной степени, „связанной",— ибо она представляет собой материальный аспект „связанной" формы речи. Следовательно, различая „связанную" и „свободную" декламацию, имеем в виду, собственно, степень отражения в звучании специфических речевых тенденций стиха. В применении к мелодизации эти термины имеют значение более строгое, ибо относятся к той стороне речевого звучания, „связанность" которого не вытекает с необходимостью из стиховой формы речи,—в отличие, напр, от слогового ритма

ственными отличиями: третье ударение лежит на одной высоте с первым (у Андрея Белого между первым и вторым), а членение следует формуле 2+1, либо вовсе отсутствует в пределах стиха:



Кроме того, в декламации Мандельштама наблюдается строгая систематичность в мелодизации отдельных стихов соответственно их строфическому положению. Так, в произнесении одного стихотворения („Сегодня дурной день") обнаруживаем в каждой строфе следующие явления: 1) мелодические интервалы между ударенными слогами увеличиваются в предпоследнем—3-ем стихе четверостишия по сравнению с интервалами в двух предшествующих стихах и, напротив, сокращаются в заключительном—4-м—стихе строфы; 2) общая высота (регистр, тесситура) 4-го стиха понижается сравнительно с тесситурой трех предшествующих стихов. В произнесении другого стихотворения („Домби и сын") в последнем стихе каждого четверостишия изменяется самое направление мелодического движения: вместо описанной восходяще-нисходящей линии трех предшествующих стихов слышим линию нисходящую:



Этот последний прием встречается и в декламации Андрея Белого.

6

Установив противоположный характер декламации поэтов, представляющих две противоположные творческие тенденции, можем воспользоваться приведенными данными для разрешения вопроса об отношении декламации к стиху. До сих пор мы говорили преимущественно о психологической стороне творчества. На очереди вопрос об отношении наблюденных нами различий творческих типов к эстетической структуре продукта творчества.

Я упомянул о том, что связанная декламация Андрея Белого строго семасиологизована. Это свидетельствует о том, что, создавая стихотворение, поэт находился под непрерывным воздействием определенной фонической фигуры. „Когда я сажусь писать стихо-

творение, его музыкальная сторона рисуется мне гораздо чаще, чем отчетливое представление об его содержании", — писал Шиллер Кернеру. Только о поэте, тяготеющем к декламативному творчеству, можно сказать, что он творит под влиянием „суггестивных мелодий" [1]), и напрасно Сиверс склоняется считать их общим свойством поэтического творчества: у целого ряда поэтов мы должны, скорее, предположить абстракцию от мелодической стороны речи [2]).

Рассмотрим несколько ближе пример семасиологизации фонических фигур в связанной декламационной манере Андрея Белого. Вот, напр., стихотворение, которое он произносит согласно описанной схеме:

1. Рыдай, буревая стихия,
2. В столбах громового огня!
3. Россия, Россия, Россия, —
4. Безумствуй, сжигая меня!

5. В твои роковые разрухи,
6. В глухие твои глубины, —
7. Струят крылорукие духи
8. Свои светозарные сны.

---

[1]) Ed. Sievers, назв. соч., стр. 60, 80-81.

[2]) Sievers (стр. 80-81) полагает, что мелодика, хотя бы в представлении, свойственна всякой мыслимой фразе Того же мнения держится O. Dittrich, рассматривая интонацию („модуляцию") как один из конститутивных признаков предложения („Die sprachwissenschaftliche Definition der Begriffe Satz und Syntax". — „Philosophische Studien", hrsg. v W. Wundt. T. XIX. 1902). Нельзя, однако, упускать из виду, что, кроме предусмотренного Дитрихом синтаксиса говорящего и синтаксиса слушающего субъекта, есть еще (если понимать синтаксис, согласно определению Дитриха, как некоторую деятельность — „Syntaxirung") синтаксис субъекта мыслящего при помощи языка. Не подлежит сомнению, что в индивидуальном языковом сознании в этой его функции происходит то же, что в сознании человека, занимающегося устным счетом и приобретшего в этой области некоторый опыт: „цифирные знаки и счеты", о которых писал Потебня, утрачивают для него прежнюю значительность; он оперирует языковыми значениями, более или менее абстрагируя их от материальной звуковой оболочки, с представлением которой они ассоциируются. В этой форме языковой деятельности предложение может мыслиться как синтактико-семасиологическое целое, вне связи с признаком фонетической — интонационной — законченности: мелодика, в числе других факторов интонации, отходит на задний план, удаленный от светлой точки сознания. Особенно это относится к представителям зрительного типа словесных представлений: писанно-зрительный язык обладает системой знаков для выражения синтактических и семантических отношений, не вполне соотносительной с интонационной системой произносительно-слухового языка (знаки препинания, красная строка, пробелы, вариация шрифтов и т. п. Ср. назв. статью Г. Винокура). Кроме того (заимствую эту мысль из упомянутой работы Н. А. Коварского „Мелодика стиха"), мелодические представления имеют различный вес в зависимости от того, служит ли мелодика единственным выразителем общего фразового значения („Generalpradikat" в терминологии O. Dittrich'a. См. его книгу „Die Probleme der Sprachpsychologie". Leipzig 1913, стр. 60 сл.) в данном предложении в его произносительно-слуховой форме, или является лишь одним из средств его выражения: ср. приведенный выше пример вопросительного предложения „Замок?" — с фразой „Неужели это замок?" В первом примере мелодический фактор играет, конечно, более значительную роль, чем во втором, где вопросительное значение выражено, кроме мелодики, также и лексически — слово „неужели".

9. Не плачьте: склоните колени
10 Туда — в ураганы огней,
11. В грома серафических пений.
12. В потоки космических дней!

13. Сухие пустыни позора,
14. Моря неизливные слез —
15. Лучем безглагольного взора
16. Согреет сошедший Христос

17. Пусть в небе — и кольца Сатурна,
18. И млечных путей серебро, —
19. Кипи фосфорически бурно,
20. Земли огневое ядро!

21. И ты, огневая стихия,
22. Безумствуй, сжигая меня!
23. Россия, Россия, Россия —
24. Мессия грядущего дня!

В этом стихотворении находим довольно последовательную постановку эпитета, обладающего, к тому же, значительным смысловым весом, в середине стиха, содержащего постоянное число ударений, — при трех ударенных словах на втором месте. Из 24 стихов такую синтактико-семасиологическую фигуру находим в 11 или 12 стихах (стихи 1, 2, 5, 7, 8, 11, 12, 14, 16 (?), 19, 20, 21). При этом в трех случаях этот прием подчеркнут особыми средствами: один раз — применением в двух эпитетах, расположенных в смежных стихах, одного и того же суффикса, содержащего ударение, что, при тожестве грамматической формы, создает трехсложное однозвучное окончание; притом оба эти эпитета представляют собой грецизмы:

11 В грома серафических пений,
12 В потоки космических дней.

В другой паре смежных стихов в качестве эпитетов применены сложные прилагательные, также в одинаковой грамматической форме, одинакового силлабического состава, с одинаковым же местом ударения:

7 Струят крылорукие духи
8. Свои светозарные сны.

Наконец, в третьем случае два эпитета в смежных стихах (принадлежащих, впрочем, к разным двустишиям и в то же время не корреспондирующих между собой), при тех же акцентных и силлабических условиях, составлены путем соединения основы прилагательного с приставками отрицательного значения:

14. Моря неизливные слез
15. Лучем безглагольного взора..

В стихах 10-м и 13-м на среднем месте находим существительное несомненно веское в семантическом и акцентном отноше-

нии, притом в сочетании с родительным качества, имеющем метафорическое значение и семантически родственном сочетанию существительного с эпитетом:

Туда, в ураганы огней...
Сухие пустыни позора...

В тожественных стихах 3-м и 23-м среднее слово акцентно выделяется в силу требований эмоциональной интонации.

В тех редких случаях, где господствующая фоническая фигура не удовлетворяет семантическим требованиям (стихи 4, 6, 18 (?), 22), восходяще-нисходящая линия заменена линией нисходящей; но эти немногочисленные исключения не нарушают общего впечатления полного почти единообразия. Формула членения 1 + 2 также почти во всех стихах этого стихотворения удовлетворяет требованиям синтактико-семасиологического членения: два последние слова связаны между собой теснее, чем первое со вторым; безусловные исключения представляют только стихи 3, 14, 18, 23. Изменение в этих случаях принятой схемы пазуального членения только подчеркивает общее правило, которое на фоне этих редких исключений выступает еще отчетливее.

„Суггестивная мелодия", владевшая поэтом в процессе творчества, несомненно, налицо. Однако, значит ли все это, что перечисленные синтактико-семасиологические и фонические фигуры должны быть выделены также и в декламационном исполнении (как это делает в своей декламации автор, систематически усиливая середину стиха)? Не вправе ли декламатор признать достаточным то выделение этих приемов, какое достигается текстом без помощи звучания? Ведь декламационное выделение рифм, например, составляет скорее исключение, чем правило: обычно удовлетворяются правильностью чередования подобнозвучий и их положением перед стихоразделом. Форсирование середины стиха в приведенных примерах представляется скорее одной из декламационных возможностей, чем необходимостью.

Мы получим еще более определенный ответ на поставленный сейчас вопрос, если от семасиологизованных форм связанной декламации перейдем к формам несемасиологизованным. Примером может нам послужить декламация Мандельштама. Вот начальные строфы стихотворения, которое он произносит согласно первой из двух приведенных его схем:

Сегодня дурной день
Кузнечиков хор спит —
И сумрачных скал сень
Мрачней гробовых плит.

Мелькающих стрел звон
И вещих ворон крик...
Я вижу дурной сон,
За мигом летит миг.

Таким же образом построены и остальные две строфы этого стихотворения.

Совершенно очевидно, что для систематического выделения среднего слова текст не дает никаких семантических оснований: среднее слово в одних случаях допускает акцентное усиление, в других — решительно ему противится. У читателя нет поводов воспринимать эти слова как подчеркнутые.

Зато для паузальной схемы 2 + 1 легко найти определенные основания: два последних слога в каждом стихе облечены ударением. Но семантически и паузальная схема остается неоправданной.

Этот конфликт между требованиями семантики и фонетики является особенно поучительным: мы видим, как сталкиваются в стиховом произведении противоположные речевые тенденции, вступающие между собой в борьбу. Декламатору предоставляется разрешить этот конфликт либо в пользу фонической тенденции, либо в пользу тенденции синтактико-семасиологической, или же установить между ними компромисс [1]). У автора есть серьезные основания отдать предпочтение требованиям фонетики: именно в фоническом направлении обнаруживается в этом стихотворении построение — в сопоставлении в конце каждого стиха двух смежных полноударяемых слогов. Но требования семантики и синтаксиса остаются неудовлетворенными.

Итак, декламатору надлежит в создавшемся конфликте либо примкнуть к одной из борющихся сторон, либо примирить их, не удовлетворяя в конечном счете ни ту, ни другую, и создавая третью вполне конкретную комбинацию факторов. Иначе обстоит дело при восприятии стихотворения вне материального звучания: здесь читатель имеет возможность учесть сразу обе борющиеся тенденции [2]), отвлекаясь от чрезмерной конкретизации фонического материала.

Мы видим, что произведение поэта, оперирующего в процессе творчества с яркими и отчетливыми декламативными представлениями — точно так же, как и произведения поэтов противоположного творческого типа, — может, а в иных случаях и должно, с точки зрения надлежащего эстетического восприятия стихового произведения как такового, восприниматься с той или иной степенью абстракции от звуковой материи. Таким образом, вопреки широко распространенному мнению, стиховое произведение, независимо от творческого типа автора, обладает всей полнотой существования вне материального звучания или вполне отчётливого и всестороннего его представления.

---

[1]) В данном случае компромиссным исходом было бы членение по формуле 1 + 1 + 1 („schwebende Betonung"), с некоторым нарушением синтактико-семасиологических требований.

[2]) Отмечу, что enjambement представляет собой типичную форму подобного конфликта.

Вместе с тем, видим, что структура стихотворного произведения может удовлетворять декламационным возможностям в большей или в меньшей степени. В одних стихотворениях (как в рассмотренном стихотворении Андрея Белого) находим своего рода „предустановленную гармонию" между элементами стихотворного построения и средствами их воплощения в звуковую материю. Здесь возможна материализация стихотворной структуры путем одновременного озвучивания всех ее факторов. Иначе обстоит дело в структурах, основанных на несовпадении частных построений (напр., метрического построения с синтактическим и семантическим, как в стихотворении Мандельштама). При материализации здесь возникает конфликт речевых тенденций, и декламационная интерпретация, бессильная одновременно воплотить борющиеся тенденции, давая выражение одному ряду, неизбежно затушовывает другой. Итак, безусловно не нуждаясь в материальном озвучиваньи, стихотворение допускает его, в зависимости от своей структуры, в большей или меньшей степени. И это различие, опять-таки, не стоит в прямой связи с психологическим типом творчества, свойственным автору.

7

Попробуем иллюстрировать полученные выводы, применив их к проблеме „мелодики стиха". Приведенные в двух предшествующих главах данные о декламационных приемах позволяют несколько осветить ее. Эта проблема, впервые выдвинутая Эд. Сиверсом в 90-х годах прошлого столетия[1]), в той или иной мере разрабатывавшаяся большинством иностранных авторов, упомянутых в конце 1-ой главы, перенесенная на русскую почву Б. М. Эйхенбаумом[2]), сводится к вопросу о том, входит ли мелодика в эстетический состав стихотворения; другими словами, — влагает ли поэт в стихотворение интонационную схему. Почти все исследователи отвечают на этот вопрос утвердительно. Сиверс приписывает аутентическую, поэтом вложенную, мелодику всякому стихотворению. Эйхенбаум находит мелодическое построение только в стихотворениях определенного стиля — „в лирике песенного" или „напевного типа".

Из этих двух взглядов второй надо признать, если и не вполне верным, то, во всяком случае, более правильным — в том смысле, что мелодика не постулируется, как необходимое условие стиховой речи. Мы видели, что фонические представления в сознании поэта могут обладать различной степенью полноты и отчетливости. Конечно, может случиться, что в сознании того или иного поэта полной отчетливости достигают, в числе прочих,

---

[1]) В статьях, собранных впоследствии в книге: Ed. Sievers. „Rhythmisch—melodische Studien". Heidelberg. 1912.

[2]) Б. Эйхенбаум. „Мелодика русского лирического стиха". Пб. 1922.

именно мелодические представления. Тогда он включит мелодическое построение в свое произведение, — но и то — лишь в качестве декламационной возможности. Не только потому, что у него нет средств графически обозначить этот ряд представлений, но — главным образом — потому, что значения, которые в сознании данного поэта живут в мелодической форме, могут быть выражены при помощи других фонических средств или восприниматься без помощи фонического выражения.

Методы исследования, применявшиеся обоими названными авторами, различны.

Сиверс, справедливо признавая множественность факторов „мелодики", пользовался методом эмпирическим, проверяя свое произнесение произнесением большого числа других лиц (метод „массовой реакции"): приблизительное сходство интонирования того или иного поэтического текста у большинства испытуемых лиц он рассматривал как указание на вложенную поэтом мелодию. Тех из испытуемых, кто воспроизводил эти, общие большинству, мелодические линии, Сиверс назвал „Autorenleser"—в том смысле, что они, отдаваясь непосредственному эстетическому впечатлению, в наибольшей полноте воспринимают и воссоздают авторский замысел. Им он противопоставил относительно малочисленную категорию „Selbstleser" — произносителей, которые заботятся больше о выявлении своих индивидуальных вкусов, чем о проникновении в замысел поэта. Их декламация поэтому не может приниматься в расчет при восстановлении мелодики, вложенной в стихотворение поэтом.

Метод „массовой реакции" был подвергнут жестокой и справедливой критике А. Гойзлером[1]), указавшим на то, что сходство интонационной манеры у большинства произносителей может восходить к причинам, не имеющим ничего общего с поэтическим замыслом. Не подлежит ни малейшему сомнению, что современные русские поэты, декламация которых, в большинстве случаев, ярко окрашена индивидуальностью произносителя (ср. приведенные выше данные о декламации Андрея Белого и Мандельштама), были бы Сиверсом отнесены к категории „Selbst",— а не „Autorenleser", и с их показаниями он, согласно своему методологическому принципу, отказался бы считаться. Правда, он делает оговорку о том, что „теоретик лишь в редких случаях располагает счастливой возможностью слышать поэтическое произведение из уст самого поэта, который, подчиняясь овладевшему им настроению и следуя внутреннему порыву, невольно сообщает этому настроению самое удачное выражение"[2]). Но о мотивах, побудивших Сиверса отказаться от „счастливых возможностей", какие могли бы ему предоставить современные немецкие поэты, можно лишь смутно догадываться.

[1]) Andr Heusler. „Ed. Sievers und die Sprachmelodie".—„Deutsche Litteraturzeitung", 1912, № 24.

[2]) Назв. соч., стр. 38 — 39.

Иным методом воспользовался Б. М. Эйхенбаум. Путем произвольных допущений, он упростил вопрос до nec plus ultra, и тем освободил себя от трудностей кропотливого эмпирического исследования декламационных явлений. Прежде всего, он ограничил круг факторов мелодики одним единственным — синтаксисом — и признал „синтаксическую интонацию", в тех пределах, в каких она ему нужна, „общеобязательной" [1]). Но так как синтактические факторы интонации эмпирически неотделимы от всех остальных, то, вполне последовательно, он, implicite, признал общеобязательной свою эмпирическую интонацию. В том, что она отнюдь не может претендовать на общеобязательность, нетрудно убедиться путем рассмотрения приведенных в книге интонационных указаний. Собственная интонация сыграла для Эйхенбаума роль эвристического приема, при помощи которого он вскрыл ряд интересных явлений в области синтактической структуры стихотворений и того, что он в другом месте [2]) удачно назвал „характером лирического движения"; но вопрос о мелодике стиха остался просто незатронутым. Возможность широких обобщений Эйхенбаум облегчил себе вторым произвольным допущением: он отожествил развитую „синтаксическую интонацию" с „напевностью" [3]). В. М. Жирмунский убедительно показал, что последняя зависит „прежде всего от общей смысловой окраски и эмоционального тона речи", а не от синтактического строя стихотворения [4]). Этот вывод находит подтверждение в следующих фонетических соображениях.

В области мелодики речи надлежит различать, с одной стороны — способ мелодизирования, с другой — мелодические формы — направление мелодических линий в их отношении к синтактико-семасиологической структуре речи [5]). По отношению к способу мелодизирования принято различать два основных типа голосового звучания — тип собственно речевой (Sprechstimme) и тип музыкальный (Singstimme). Не без основания между этими двумя типами Эйхенбаум постулирует третий — стиховой тип (Versstimme) [6]). Разницу между типами голосового звучания физиологи усматривают в способе установки голосовых связок и способе их функционирования. Очевидно, что именно от такого рода условий, определяющих способ мелодизирования, зависит то качество речевого звучания, которое называют „напевностью". И, вместе с тем, совершенно ясно, что те явления мелодики, которые стоят в связи с синтаксисом, — мелодические

---

[1]) Назв. соч., стр. 10.

[2]) Б. Эйхенбаум. „Анна Ахматова. Опыт анализа". Пб. 1923, стр. 114.

[3]) На это смешение понятий указал В М. Жирмунский в статье „Мелодика стиха".—„Мысль", 1922, № 3.

[4]) Назв. соч, стр. 125, 127, 136.

[5]) Ср. у Жирмунского (стр. 136) различение „манеры интонирования" и „системы интонации".

[6]) Мелодика... Стр. 18

формы — не имеют с этими условиями ничего общего: они зависят единственно от вариаций высоты голоса, т. е., физиологически — от степени натяжения голосовых связок. Таким образом, в понятии „мелодики" у Эйхенбаума смешаны, по крайней мере, два разнородных элемента. Мы видим, что названиями „мелодики" и „синтаксической интонации" у Эйхенбаума покрывается недифференцированная сумма разнородных факторов, объединенных только своей целенаправленностью — единством создаваемого ими „песенного стиля". Самое же понятие этого стиля остается нерасчлененным.

Таково положение вопроса в современной литературе. Теперь попробуем, на основании данных декламации поэтов, установить, какими факторами обусловливается в материально звучащем стихе „мелодика" в том смысле, в каком понимает этот термин Б. М. Эйхенбаум (общая напевность + собственно мелодика, т. е. движение голосовых высот).

Прежде всего, мы можем констатировать, что общая напевность, с одной стороны, и построение мелодических форм, с другой, представляют собой два явления, встречающиеся раздельно и, следовательно, восходящие к различным причинам. Так, декламация Сологуба всегда напевна с точки зрения способа мелодизирования[1]), но не обнаруживает системы построения мелодических форм в смысле „интонационной системы", охватывающей целое стихотворение или строфу. Декламация Сологуба, оставаясь напевной, может служить примером „свободной" декламации, в противоположность „связанной" декламации Андрея Белого и Мандельштама.

Что касается построения мелодических форм в тех декламационных стилях, которые обладают такими построениями, то оказывается, что последние обусловлены отнюдь не одним только синтактическим фактором. В рассмотренном примере декламации Андрея Белого, наряду с синтактическим моментом (постоянное число синтагм в каждом стихе и систематическая постановка в мелодической вершине определенного синтактического элемента — определения), и в еще большей мере, действует фактор семантический (семантическая вескость слова, поставленного в мелодической вершине). А в примере декламации Мандельштама мелодические фигуры опираются почти исключительно на известные моменты акцентного построения — в конечном счете, на систему расположения словесных ударений: сочетание двух смежных ударенных слогов в конце стиха вызывает паузу перед последним, односложным, словом, а эта пауза, в свою очередь, побуждает к мелодическому выделению предшествующего ей ударенного

---

[1]) Имею в виду его „интимную" декламацию — чтение стихов для себя или для небольшого круга слушателей. В публичных выступлениях его декламационная манера несколько меняется, что он сам объясняет необходимостью сильно напрягать голос для того, чтобы быть услышанным в большом зале.

слога; синтактический фактор здесь сводится к постоянству числа синтагм в стихе, а собственно „синтаксическая интонация" элиминирована нацело.

Отсюда вытекает ряд выводов, существенных для проблемы „мелодики стиха".

1. Мелодика стиха — даже в том случае, если, отвлекаясь от общей напевности, ограничим это понятие построением мелодических форм, — восходит ко множеству факторов и не может быть сведена целиком ни к одному из них. Вследствие этого, произвольным является априорный метод Эйхенбаума, основанный на сведении мелодики к одному из возможных — и, может быть, даже не первостепенных — ее факторов. И если Сиверс впадает в методологическую ошибку, прибегая к „массовой реакции" [1]), то, во всяком случае, нельзя не оценить в его методе преимущество эмпирического исследования, гарантирующего учет всей совокупности факторов изучаемого явления.

2. Мелодика стиха подчеркивает в материальном звучании ту или иную особенность в построении данного стихового произведения (семантическую — в рассмотренном стихотворении Андрея Белого, метрическую — в стихотворении Мандельштама), но самая необходимость такого подчеркиванья остается эстетически спорной; кроме того, это подчеркиванье в иных случаях может быть осуществлено и помимо мелодических средств (напр., в стихотворении Мандельштама — при помощи средств паузальных и динамических).

3. Вследствие этого, мелодика, вопреки гипотезе Сиверса, принятой и Эйхенбаумом, не может входить в состав первичной, стиховой композиции: она может служить элементом только лишь вторичного, интерпретаторского, декламационного построения [2]).

Вся проблема мелодики стиха возникла из отожествления стихового искусства с его внешним обнаружением — материальным звучанием — и всецело покоится на преувеличенной оценке значения звуковой материи в стихе. Мелодика стиха — проблема не теории стиха, а теории декламации. Структура стихотворения может допускать построение мелодических фигур в материальном звучании, но едва ли способна постулировать эти построения с необходимостью.

В теории же стиха мелодические явления декламации могут играть известную эвристическую роль — в том случае, когда

---

[1]) Вопрос о применимости методов Сиверса в качестве орудия критики текста оставляю в стороне. Изложенные соображения приводят к выводу, что между письменным текстом и какой-либо определенной мелодизацией нет эмпирически необходимой связи. A priori это не исключает возможности того, что сходство „произносительной реакции" у „авторских чтецов", не воспроизводя мелодизации автора, тем не менее отражает какие то свойства, присущие тексту in potentia.

[2]) К этому выводу пришли также A. Heusler и Н. А. Коварский в названных выше работах.

мелодическое построение входит в круг декламационных возможностей данного стихотворения. Но при этом необходимо помнить, что получаемые выводы говорят не о мелодическом построении стихового произведения, — ибо стиховое произведение как таковое мелодического построения не содержит, — а, косвенным образом, свидетельствуют об его композиции — о членении его на части и соотношении частей.

8

Перехожу к окончательным выводам.

Как всякая художественная речь, стиховая речь есть речь построенная; и — специфически — как стиховая речь — построенная прежде всего в фоническом отношении. Тем не менее, как всякая речь, она не есть необходимо речь материально звучащая: как всякая речь, она только способна к звучанию. Фонические элементы существуют в языке не только как звуки; они живут также в плане психологическом — как представления (фонемы и акцентные представления), и в плане функциональном — как элементы языковой системы.

Звук и соответствующий ему фонический элемент языковой системы не тожественны — и не только в том смысле, что первый есть отрезок материи, а последний — явление нематериального порядка: фонический элемент состоит из одних только постоянных, конститутивных признаков данного языкового феномена, — звук содержит в себе целый ряд свойств, не удовлетворяющих тем требованиям, какие ставит логика „существенным признакам". [Существенные признаки — это, как известно, те признаки, совокупность которых одновременно необходима и достаточна для отличения данного предмета от всех других предметов]. Таким образом, понятие звука всегда шире по содержанию и уже по объему, чем понятие соответствующего фонического элемента. Материальный звук вполне конкретен, фонический элемент относительно абстрактен.

Это различение — фонических элементов языковой системы, с одной стороны, и их материального, звукового воплощения, с другой, имеет существенное значение для уяснения вопроса об отношении декламации к стиху.

Материал этих двух искусств различен: поэту в качестве материала предоставлены только элементы языковой системы и, прежде всего, элементы фонические, — декламатор строит свое произведение из материальных звуков; стиховое искусство — искусство внематериальное, — декламация насквозь материальна, в той же мере, как архитектура или скульптура [1]). В стиховое

---

[1]) Р. Якобсон справедливо замечает, что „эвфоника оперирует не с звуками, а с фонемами". (Р. Якобсон. „Новейшая русская поэзия". Набросок первый. Прага. 1921, стр. 48).

построение входят только конститутивные признаки фонических явлений, хотя эти признаки не всегда тожественны с конститутивными фоническими признаками практической речи.

Таким образом, эстетический состав стихового произведения и произведения декламационного не совпадают: в стихотворении, воспринимаемом вне материального звучания, мы эстетически апперципируем и оцениваем построение элементов языковой системы в охарактеризованном смысле; — в стихотворении декламируемом и воспринимаемом как таковое наше внимание приковано к материальной звуковой оболочке, которая представляет собой как-бы призму, преломляющую в себе все элементы построения поэта. Декламационное исполнение не адэкватно стиховому произведению: материализуя его, оно привносит элементы, отсутствующие в эстетическом составе стихового произведения; с другой стороны, конкретизируя ту или иную систему заложенных в стихотворении возможностей фонического выражения, оно исключает все другие возможности. Декламация всегда дает лишь один из возможных аспектов стихового произведения; зато этот единственный аспект в декламационной форме приобретает абсолютную яркость и непререкаемую определенность, отличающую материальную данность от психического образования. Воплощаясь в декламационную форму, стиховое произведение утрачивает богатство потенциальных свойств и выигрывает в яркости свойств реализованных.

Один из авторов, писавших о нормах декламационого исполнения поэтических произведений, Р. Бёрингер, утверждает, что в тексте каждого стихотворения дан „закон его исполнения“; задача декламатора — найти этот закон и воплотить его в материальное звучание [1]). Приведенные факты опровергают это утверждение. Напротив, мы вправе утверждать, что „закон исполнения“ в стихотворении не заложен; и даже более того, что нет единого закона исполнения какого бы то ни было стихотворения: для всякого стихотворения мыслим целый ряд несовпадающих между собой и в то же время эстетически законных декламационных интерпретаций. Произведение поэта лишь обусловливает известный замкнутый круг декламационных возможностей. Декламатор, если он не хочет переступить законные границы своего искусства — искусства принципиально опосредствованного, интерпретаторского, — должен, путем специального анализа, хотя бы интуитивного, уяснить себе эти возможности и в пределах их круга осуществить свой выбор [2]).

---

[1]) Rob. Boehringer, назв. соч., стр. 78—79, и упомянутая статья Б. М. Эйхенбаума „О камерной декламации“. Взгляд Берингера, в сущности, совпадает с точкой зрения Сиверса.

[2]) Само собой разумеется, что подлежащие декламационному учету фонические факторы не ограничиваются двумя рассмотренными выше категориями — мелодикой и паузальным членением. Декламатору приходится принимать во внимание также и динамическую сторону речи (динамический вес слогов и общее движе-

Декламация представляет собой искусство особое от стихового искусства[1]) и требует особой теории, пока осуществленной лишь в жалких фрагментах.

Стиховое произведение не содержит в себе элементов декламационных — элементов материального звучания. Cum grano salis, можно сказать, что отношение любой декламационной интерпретации к стиховому произведению сравнимо с отношением музыки романса к стихотворению, составляющему его текст. Тем не менее, изучение звучащего стиха имеет существенное значение не только для теории декламации, но и для теории стиха: в устах тех, кто является типичными представителями языкового сознания в его стиховой функции, — а таковыми являются, прежде всего, поэты, — оно переводит в материальный план общие свойства стиховой системы языка и, тем самым, облегчает их изучение. Анализ этих явлений, которые можно назвать речевыми тенденциями стиха, выходит уже за пределы этой статьи.

Март 1924 года.

ние силы голоса), и темпоральную (темп речи и относительную длительность отдельных фонических элементов), и степень произносительно-слуховой отчетливости, и степень общей артикулярной напряженности, и способ исполнения слогов (legato, staccato), и тембральную сторону. Кроме этих фонических моментов, учету подлежат также и моторные факторы декламационного произведения — мимические и пантомимические — видимые положения и движения мускулов и частей тела. Все эти элементы декламационного построения должны быть соотнесены с семантической стороной стихового произведения и подчинены его ритмической структуре.

[1]) Ср. декларацию противоположной точки зрения в предисловии к книге Л. Сабанеева „Музыка речи. Эстетическое исследование". М. 1923, стр. 8-9. Впрочем, в тексте книги (стр. 19—22) автор значительно ограничивает свои декларативные заявления.

Б. А. ЛАРИН

О ЛИРИКЕ, КАК РАЗНОВИДНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

(Семантические этюды)

Наше время — критическое для лирики, объ этом говорено не раз. Произошла смена эстетических норм настолько ощутительная, что необходимо и некоторое обновление теории лирики. От „камерной" индивидуальной лирики мы пришли к стихам для большого зала, к „театральной" лирике, и к стихотворным сборникам для Универсальной Библиотеки, со стихами „острыми и нужными, как зубочистки" (слова Маяковского). Вырос и теоретический интерес к декламации, когда стали прочным обычаем публичные чтения напечатанных и ненапечатанных стихов; возникли студии хорового чтения, „театр чтеца".

Образуется новый лирический жанр, который, быть может, будет аналогичным древне-греческой хоровой лирике и приведет к новому дифирамбу. Первые образцы этого заново изобретаемого дифирамба — „Двенадцать" Блока (1918), „Зангези" Хлебникова, „150.000.000" Маяковского (1921) и, в украинской литературе, „Тов. Сонце" (ревфутпоэма) 1919. М., Семенко „Живем комуною" и „Плуг" П. Тычыны (1920).

Очередная научная задача — выяснить принципиальные предпосылки образующегося лирического жанра, а раньше того — расчистить место для современной теории лирики. Путем к этому будет прежде всего критическое рассмотрение положений традиционной теории лирики.

1

Определение лирики делается обычно как отграничение от ближайших литературных видов. В античной литературе лирику размежевывают с эпосом, в новейших литературах — главным образом с художественной прозой. Едва ли и нужны определения другого порядка, не в односторонности их слабая сторона. В большинстве случаев они обосновываются на признаках не собственно-литературных, и потому оказываются негодными.

С психологической точки зрения принято говорить о наибольшей субъективности лирики, причем это относят — и к творческому процессу, и к восприятию лирической пьесы. Например, автор известной немецкой поэтики., Рудольф Леман, говорит: „Читатель переживает изображенные чувства, как свои собственные, а не как чувства поэта. За чтением любовной лирики он думает о своей любви, за элегией о непрочности счастья он думает об утратах, которые сам выстрадал (если только это не изучение текста во всеоружии филологического метода)“ [1]).

Следует сопоставить с этим сходное утверждение Овсянико-Куликовского относительно восприятия художественного произведения вообще: „Всякий, кому случалось воспринимать художественные произведения и достигать их понимания, хорошо знает, что это понимание ярко отмечено следующим характерным признаком: субъект стремится понять художественное произведение прежде всего для себя, в интересах своей (а не чужой) мысли, и весь процесс представляется делом столь же интимным, личным, как интимны, личны, напр., любовь, молитва, совесть, сознание исполненного долга и т. д.“, и потом, ниже: „эту черту мы должны приписать и самому творчеству художника: художник творит прежде всего для себя“ [2]).

Уже это сопоставление двух мнений предостерегает от того, чтобы считать „субъективность“ специфическим признаком лирики [3]). Но и по существу это определение эстетического восприятия вообще — спорно.

Совершенно исключительные индивидуальные переживания не находят себе выражения средствами языка, который выразителен только в границах коллективного опыта. Поэзии нельзя приписывать свойств „непосредственного внушения“. К чему бы ни стремился поэт, его речевые сигналы либо непонятны, либо комбинируют условно-привычные ассоциации. Так же Ганс Ларсон в очень ценной работе „Логика поэзии“: „(поэт)... дает представление о психических явлениях, которые могут казаться новыми; и в самом деле, как представления высказанные, они новы, но как испытываемые, они давно существуют не только в личной жизни поэта, но и в душевном опыте множества других людей“ [4]).

---

[1]) R. Lehmann. „Poetik.“ 2 Aufl. München. 1919, S. 126.

[2]) Овсянико-Куликовский. „Из лекций об „основах художественного творчества“. Вопросы теории и психологии творчества, т. I.. изд. 2. стр. 15—16 (*О.-К.*).

[3]) Так, например, делает С. Бобров в Литературной Энциклопедии М. 1925 (Словарь литературных терминов, т. 2., ст. 624), в статье: „Поэзия и проза“. „Стиху ближе патетика отдельного, тогда как в прозе — трагедия коллектива“ Ср. еще Ю. Подольский там же, т. I ст. 408.

[4]) Hans Larsson. „Poesiens logik“ Lund. 1899. Французский перевод: „La logique de la poèsie.“ Paris 1919. (Цитирую по этому изд.) p. 113.

Затем, читательские переживания могут быть как угодно своеобразны и исключительны, но это не относится к эстетической значимости лирики (или любого произведения искусства вообще). Произвольность понимания поэзии существует только как возможность непонимания ее. Для читательской аудитории поэта нормативно существует только та значимость поэзии, какая предуказана в ее фактуре, иначе говоря — обусловлена обязательными (в данной литературной среде) функциональными свойствами лирической речи. (Об этом см. дальше). Авторитетное и для меня сейчас убедительное учение утверждает, что сущность эстетического предмета (разумеется, и в лирике) в незаинтересованности, отрешенности от прагматической связи эмпирических явлений (и от личного, своего) [1]). Восприятие лирической пьесы дает необычное расширение личного опыта, а не простор воспоминаний, как утверждает Леман. Так же сомнительно „повторение" читателем творческого процесса поэта. М. Дессуар говорит об этом так (Aesthetik. 1906): „Основной, как я утверждаю, является в эстетическом переживании — радость метаморфозы, отрешения, „радость инобытия", а вовсе не уменье прозревать чужую индивидуальность".

Если, наконец, под относительной субъективностью лирики подразумевают преимущественно приуроченность лирической темы к жизни личности, то и в этом случае признак не может быть сочтен за отличительный, постоянный, выделяющий лирическую поэзию. Личная тема так часто имеет место в романе, повести и драме, особенно в известные эпохи, у некоторых литературных групп, что именно в поэтике литературных течений надо искать ее обусловленность. Гномическая и афористическая лирика, господствующие, напр., в индийской поэзии и занимающие заметное место в персидской, — или возрастающая по значению в новых европейских литературах — философская и научная лирика, меньше всего могут быть охарактеризованы как „субъективные". Пусть читатель попробует применить выписанные выше положения Лемана, Овсянико-Куликовского и др. хотя бы к следующим, за себя говорящим примерам:

1.

С горы скатившись, камень лег в долине.
Как он упал, никто не знает ныне.
Сорвался-ль он с вершины сам собой,
Или низвергнут мыслящей рукой?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса.

(Ф. Тютчев).

---

[1]) См. напр. Г. Шпет. „Проблемы современной эстетики" в № I Журн. Рос. Академии Художественных Наук, „Искусство", М. 1923, особенно стр. 67—74; и его же „Эстетические фрагменты", I-III Петербург, 1922—23.

2.

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды—невод, рыбы—мы,
Боги—призраки у тьмы.

(В. Хлебников).

Здесь есть „субъективность“ только как ощущение воздействия индивидуальной художественной воли, нераздельное в нашем восприятии с ощущением поэтического мастерства. Общения с авторской индивидуальностью — помимо этого — нет, именно потому, что в социальной проэкции литературы нет воздействия реальной личности поэта, а лишь абстрактной авторской индивидуальности — „литературной личности“ (выражение Ю. Тынянова).

2

Спорным представляется также и другое утверждение, что отличием лирики является неопределенность „содержания“ и примат в ней чувства. (Атака против „содержания“ в литературе вообще ни мало не ослабила позиции традиционной поэтики в этом вопросе, а отчасти была ей на пользу). Об этом, например, тот же Р. Леман: „Меж тем как эпическое и драматическое искусство состоит в четком, пластическом изображении характеров и действий, сущность лирики, как раз наоборот, в разомкнутости, стертости внешних очертаний. Чувство тут все“ [1]).

Здесь указаны два признака, для Лемана они, повидимому, обусловливают друг друга. Но можно и обособлять их. Например, Б. Томашевский, следует в этом отношении за традиционным учением: „Стиховая речь есть речь повышенно эмоциональная. При лирической краткости не может быть смены эмоций. Эмоциональная окраска едина во всем стихотворении и определяет его художественную функцию“ [2]).

Доказательства исключительного эмоционального характера лирики в том смысле, как об этом говорят названные авторы, — не известны; научной проверкой этого „самонаблюдаемого“ явления никто не занимался, — его не только можно, его должно оспаривать.

Наличие эмоциональных элементов при восприятии лирики несомненно, но природа этих эмоций, как отличительно лириче-

---

[1]) R. Lehmann. „Poetik“ 2 Aufl . S. 127.

[2]) Б. Томашевский. „Теория литературы“. Ленинград. 1925. с. 184. Точно также Ю. Подольский. Лит. Энциклоп. (Слов Лит Терм. т. 1. с 408): „И так как душу приводит в волненье не столько мысль, сколько чувство, эмоция, то лирическая поэзия и есть выражение чувств; она имеет по преимуществу эмоциональный характер.“

ских, иная, чем даже в случаях воздействия других литературных видов (и других искусств), тем более различимая с эмоциями бытового порядка. В виду этого не годится употреблять в поэтике термин общей психологии, имеющий в виду по большей части переживания внелитературные.

Но, главное, своеобразные эмоциональные элементы лирики не имеют в ней доминирующего значения. Драма — в театральном выражении — несравненно более мощный эмоциональный возбудитель, чем лирика, и в ней это эмоциональное заражение составляет существенный и необходимый элемент нужного эфекта, чего никак нельзя сказать о лирике [1]).

С другой стороны знатоки поэзии много раз указывали на интелектуальную по преимуществу работу („раздумье") как на сущность процесса восприятия стихов [2]).

Неотъемлемые эмоции восприятия лирики — не те, какие могут индуцироваться, т. е. могут возникнуть как аналогичные к ее тематике, — не воспоминания любви, грусти и т. д., а возбуждаемые ею переживания в области эстетики языка (любованье речевым искусством) и эмоции интелектуальные. Ганс Ларсон говорит об этом так: „Действительность предстает нам в повседневной жизни, как груда разрозненных объектов, словно во сне, и лишь в минуты большого интелектуального напряжения мы можем охватить их в ясной, кристализованной форме, — и это только и есть единственная истинная реальность." В другом месте: „Каждый раз, когда мы испытываем эстетическую эмоцию, — анализ должен быть в состоянии открыть богатый синтез представлений, что предполагает большую интелектуальную работу, преодолевающую в известном моменте границу, у которой останавливается обычно наша мысль, и овладевающую совершенно необычайным для нас комплексом смысла" [3]).

Здесь дана характеристика всякого эстетического восприятия, — для лирики специфическими будут кроме того эмоции творческой власти над языком. В этом только надо видеть тот важнейший признак, ту непреступимую черту, какая отделяет, например, футуристическую поэзию от патологической „заумИ" (или сектантского и шаманского камланья). Лирические стихотворения по большей части не связаны с вне-эстетическими эмоциями, т. е. не вызывают никаких кроме эмоций поэтической

---

[1]) Досужий обыватель, кому литературное чтение нужно как „косметическое средство для души", больше всего ценит и ищет эмоциональных эфектов книги, — но именно он никогда не берет сборника стихов, он „наслаждается" романом — переводным с французского или английского, романом массового производства, минимально литературным, или, если его досуги прерывисты, он требует „занятных" рассказов. Факт этот хорошо известен всем, стоящим у дела распределения книги. Здесь — свидетельство против эмоционального воздействия лирики на читателя, хотя и не прямое, но довольно веское.

[2]) См. хотя бы: E. Faguet. „L'Art de lire", pp. 83, 94. У нас — М. Гершензон, А. Белый и др.

[3]) H. Larsson. La logique de la poésie". 1919. pp. 22, 16.

речи, по крайней мере никакие другие эмоции для них не требуются. Рассмотрим один пример:

Немь лукает
луком
немным
в
Закричальности
зари!
Ночь роняет душам
темным
Кличи старые: гори!

(Хлебников. В сб. „Требник троих". 1913 с. 18).

Едва ли можно присвоить этому стихотворению патетическую интонацию. Наоборот, здесь, как очень часто в лирике, стилистические усилия поэта направлены к тому, чтобы обойтись без „повышенной эмоциональности". Игра поэтической речи поглощает внимание читателя и подводит к смысловому комплексу — незаурядному, трудному новой простотой. В исключительной лаконичности этого стихотворения — тема двух движений: от земли и от звездного неба к земле; она осложнена еще двумя антитезами (безмолвие вечера и звучанье заката, горенье ночи над темной землей). Лучше всего уясняет литературную действенность стихотворения сопоставление его с другими, аналогичными и более ясными, т. е. более старыми, общепризнанными. Близкая лирическая тема осуществлена — в другом стиле — Вяч. Ивановым и А. Белым.

I. ОЖИДАНИЕ

Мгла тусклая легла по придорожью
И тишина.
Едва зарница вспыхнет беглой дрожью.
Едва видна
Нечастых звезд мерцающая россыпь.
Издалека
Свирелит жаба. Чья-то в поле поступь —
Легка, легка...
Немеет жизнь, затаена однажды;
И смутный луг,
И перелесок очурался каждый, —
В волшебный круг.
Немеет в сердце, замкнутом однажды,
Любви тоска;
Но ждет тебя дыханья трепет каждый
Издалека..

(Вяч. Иванов. „Cor Ardens". М. 1911. ч. I с. 133).

2

Звон вечерний гудит, уносясь
в вышину. Я молчу, я доволен.
Светозарные волны, искрясь,
зажигают кресты колоколен.

В тучу прячется солнечный диск.
Ярко блещет чуть видный остаток.
Над сверкнувшим крестом дружный
визг белогрудых счастливых касаток.

Пусть туманна огнистая даль —
посмотри, как все чисто над нами.
Пронизал голубую эмаль
огневеющий пурпур снопами.

О, что значат печали мои'
В чистом небе так ясно, так ясно..
Белоснежный кусок кисеи
загорелся мечтой виннокрасной.

Там касатки кричат, уносясь.
ах, полет их свободен и волен...
Светозарные волны, искрясь,
озаряют кресты колоколен.

1902. (А. Белый. „Золото в Лазури". М. 1904. с. 24).

3. Вечер.

На небе прордели багрянцы.
Пропели, и — нежно немели;
Проглядные, ясные глянцы,
Стеклясь, зеленея, звездели.

Моргнули на туче летучей,
Текуче блеснув, брилианты...
Попадая палицами в тучи
Где-то прогоготали гиганты..

Шипучею пеной кипели
Певучие струны: в туманы...
Лохмотясь, лиловые ели
Кидались в лиловые страны.

В просторы сырых перепутий,
Свиваясь бежали дороги,
Где тусклые сумерки мутей
Прорезывали... рогороги.

1909. (А. Белый, „Королевна и Рыцари" Пбг. 1919 с. 53) [1].

Отличие стихотворения Хлебникова — напряженные неологизмы, постепенно убывающие. „Немь" (ср. „ночь", соответствующее ему ниже) — лексический подъем, — ударное, четкое, легкое слово, действеннее всех своих синонимов. „Лукает луком" — такое сочетание вернуло областному слову „лукает" (с обычным значением „бросает") его этимологическое значение, — и здесь снова лексический подъем по сравнению со „стреляет".

[1]) Здесь не может иметь существенного значения поздняя публикация этого стихотворения, так как дело идет о нашем теперешнем понимании четверостишия Хлебникова, а не о том, какое было возможно в 1913 году.

„Закричальности" — отвлеченное слово в форме множественного числа, — подобное словоупотребление вошло в обычай русской лирической речи через Бальмонта и В. Брюсова, но у Хлебникова это новое отвлеченное слово, образованное будто бы так, как „запредельность" и под., однако не от прилагательного, а от глагола, и притом разговорного, что сообщает ему своеобразную конкретность и интимность, сравнимые разве только с эфектом речи ребенка.

Звуковой строй стихотворения, футуристически изысканный, приковывает к себе внимание. Этому должна содействовать и особая типографская расстановка слов (она была выше точно воспроизведена). Симетрия ударных гласных первого и третьего,— второго и четвертого стихов —

1. Е — А — У — Е
3. О — А — У — О
2. (А) — А — И
4. И — А — И

— освежается контрастом каймовых звуков в первом и третьем стихах (Е — Е) — (О — О), и поддерживается скоплением подобных согласных предударных и непосредственно заударных — в тех же парах стихов, и опять таки, с заметным контрастом первого и третьего стиха, — соответственно семантическому ходу, и в условиях синтаксического параллелизма их:

1. Н — мьл — К — й — Л — к — Н — мн
3. Н — чьр — Нь — й — Д — ш — МТь — мн
2. крь — Чь — льн — з — Рь
4. КЛ — чь — СТ — р — Рь.

Такая ощутимость „самовитых слов" больше всего враждует с впечатлимостью чувств поэта (потому что знаковые звенья речи слабее, как стимулы эмоций, чем соответственные семантемы). И это подтверждает высказанное раньше положение о подчиненности и необязательности эмоционального заряжения лирической пьесы, которое отступает перед чисто речевой заинтересованностью и чисто интелектуальным эфектом [1]).

Вернемся к учению о „разомкнутости и бесконтурности" лирики (Auflösung und Verwischung der äusseren Umrisse, Р. Леман). Только в частных случаях истории мировой лирики можно приписывать ей эти признаки, и едва ли они могут быть введены в поэтику—как ее постоянные свойства. В большинстве

[1]) Чтобы избежать путаницы, я буду называть эмоциональное сопровождение лирической речи—„эмотивностью". Следует учитывать наряду с эмотивностью и волевое возбуждение, причиняемое лирикой. Об этом втором обычно не упоминают. Здесь я уклонюсь от обсуждения этого вопроса ввиду его непочатости.

случаев, такого рода характеристика поэтов или поэтических стилей исходит от противной стороны или просто со стороны [1]). Классический стиль в лирике совершенно не укладывается в это определение, да и для романтиков и символистов — оно очень неточно, огульно и не проницательно. Едва ли можно оспаривать что, например, почти все, написанное В. Брюсовым, очень многое у Блока и Вяч. Иванова — не отвечает ему.

Но надо решительно отграничить от этого взгляда все разновидности учения о многозначности поэзии (напр. А. Потебни). К нему примыкает и принцип утаения (arcana) символистов и учение индусских поэтов о „внушении" (dhvani).

Как ритмическое членение есть очевидная и общепризнанная основа знаковой стороны лирики, так кратность, осложненность — существенный признак ее семантической стороны. Двусмысленность и многосмысленность нетерпимые и избегаемые в практической разговорной речи, эстетически утилизуются, выискиваются поэтами. „Метафора" именно как двоезначимость (одновременное представление двух значений) необходима в лирической речи. Но это только простейшее, легче всего наблюдаемое явление поэтической семантики. Лирика в большинстве случаев дает не просто двойные, а многорядные (кратные) смысловые эфекты; эти ряды значений не равно отчетливы и не одинаково постоянны [2]). Потенциальность этих семантических рядов (возможное отсутствие некоторых элементов ряда в данном восприятии лирической пьесы) — и дает повод к утверждению о неограниченной, произвольной множественности истолкований ее. Но это утверждение неверно. Недоразумения с поэтическими произведениями в публике относятся не к искомому („заданному") эфекту их, а к читательской психологии, или психопатологии. За фактами произвольного понимания нельзя упускать из виду потенциально-полного истолкования сложных смысловых рядов, предуказанных в стихотворении [3]).

Многозначимость не может быть объявлена первозданным и всеобщим свойством лирики, но в пределах нашего исторического опыта (особенно если не переступать границы между литературной лирикой и народной песней) — эта ее семантическая

---

[1]) Таков „приговор" Львова-Рогачевского символистам (Лит. Энц. Слов. Лит. Терм. т. II. с 777): „На зыбкой почве призрачного и неясного, тревожного и двойственного вырастает поэтика символистов".

[2]) Их трудно регистрировать, что необходимо, понятно, только для научного анализа. Сплошь и рядом от этого отказываются, считая такое семантическое „проявление" вне-научным, с другой стороны, часто такие семантические описания не удаются, и это компрометирует в некоторых научных кругах самое утверждение о смысловой кратности.

[3]) Для каждой эпохи—в определенной литературной среде — может быть установлено одно „нормальное" толкование Его необходимо искать и исследовать потому что именно оно существенно и определительно для социальной проэкции литературы. Однако не в читательских показаниях, а в фактуре пьесы.

характеристика наблюдается все отчетливей по мере роста художественно-языковой культуры. Для нашей стадии ее, в частности для новой русской лирики, может быть принято, как догмат поэтического лаконизма, положение Ганса Ларсона: „(поэт) всегда в праве оставить в намеке (sousentendre) то, о чем всякий, одаренный мыслительной проницательностью, сам догадается". Это объяснено ниже так: „Внезапная недоговоренность возбуждает в слушателе напряжение воображенья и более яркие образы, чем если бы все было сказано. Мысль просыпается, как мельник, когда остановились жернова" [1]).

Как же предуказаны пути разгадки многозначимой лирической речи?

Более всего—традиционной условностью словоупотребления и, вообще, поэтического стиля; затем—контекстом (обязательной знаменательностью данной совокупности речевых элементов, взаимодействием слов); наконец—в несколько меньшей мере—ожиданием новизны, устремлением мысли к тем возможным способам представления, какие противостоят привычному, известному; иначе говоря, третий момент действует неразлучно с первым, мы разделяем их лишь в теории. Без новизны—и знаковой и семантической—нет ощущения поэтической действенности речи. В этой связи имеют интерес и ценность показания Вадима Шершеневича („Зеленая улица", с. 28 и 34): „Связь всех слов стихотворения покоится не на стебле содержания, а на притяженьи новизны, на скорости образов, на всем невесомом". И дальше: „...В длинной цепи образов, где один цепляется за другого, как колесики часов, есть только один критерий удачности: выразительность, базирующаяся на исключительной новизне".

Однако не достаточно отрицательного определения новизны, как еще не сказанного; мы квалифицируем „новизну", как поэтическое достижение, только при положительных признаках оценки: новое в знаках—должно быть эстетико-речевым стимулом, новое в семантике—освобождает от привычных представлений (сознаваемых в данный момент несостоятельными) или ведет к творческому завершению опыта, иначе говоря, к эстетической интуиции.

Этот последний момент смыслового развертывания обсуждался и освещался много раз, и я не буду на нем останавливаться. Вопрос о важном значении полного текста для понимания лирической пьесы (как и вообще литературного произведения) довольно подробно рассмотрен мною в первой главе этой работы [2]), и потому позволю себе отослать к ней читателя. Здесь надо указать только, что органическое единство, образуемое восприятием цельной лирической пьесы, представляет

---

[1]) H. Larsson. „La logique de la poésie." Paris 1919. pp. 131, 136.
[2]) Сборник „Русская Речь" I. Петроград. 1923, с. 62 по 75.

собою неповторимый смысловой комплекс, лишь в этой полноте богатый теми нюансами, которые обусловливают нашу эстетическую квалификацию ее.

Остается наименее обследованным первый момент—аперцепирующее действие традиционной условности поэтического стиля в нашем восприятии лирики. Пусть читатель припомнит данное выше стихотворение Хлебникова, чтобы на нем присмотреться к действию этого семантического фактора.

Сделав раньше сопоставление этого стихотворения с аналогичными из Вяч. Иванова и А. Белого, я и хотел вызвать в сознании читателя ту ближайшую традиционную среду поэтического стиля, от которой Хлебников „отталкивается" и от которой зависит — так же, как красное знамя от знамени трехцветного и красных флагов прежних революций (первое почти ничего бы не значило, не будь у нас перед ним второго и т. д.). Но этот традиционный поэтический опыт — присущий нам читателям — настолько же неощутим, как давно привычен; он невыделим из состава ощущения свежести или банальности поэтического произведения. Обнаружить его с совершенно бесспорной наглядностью трудно. Можно только сказать, что мы едва ли что-нибудь поняли бы в первой части четверостишия Хлебникова и могли бы самым неожиданным и неверным способом толковать вторую часть и все в целом, если бы не было повелительной необходимости предуказанного традицией понимания его. Попробую это показать.

Допустим, надо истолковать анонимный, недатированный, заведомо не современный стихотворный фрагмент:

„Ночь роняет душам темным
Кличи старые: гори".

Это могло бы быть обрывком религиозно-обрядового гимна огнепоклонников, где ночь — учредительница жертвоприношения огню. Это могли бы быть стихи из мистической лирики созерцателей — исихастов об озарении экстатическим откровением в тиши и мраке ночи. Такими же стихами — в подцензурной метафоричности—можно было бы призывать к революции против Ночи-реакции, и т. д., и т. д. Но этого ничего нет в данном случае, возможные истолкования ограничены и предопределены прежде всего тем, что известно начало стихотворения, дата и автор, и тем, что есть ряд стихотворений, написанных хотя бы со времен Тютчева, с той же лирической темой ночи; читая Хлебникова, мы смутно припоминаем их [1]). И уяснив себе таким

[1]) Хотя это не самоочевидно и может вызвать сомнения, но я буду настаивать на том, что обычно стихотворение вызывает к порогу сознания ассоциации тематической традиции, как наружного — первого измерения литературного опыта Эти неясные припоминанья возникают в подсознании, но готовы к осознанию; потому при оценочных суждениях мы прежде всего (легче всего)

образом эти стихи, мы образуем далее и свое понимание начальной части стихотворения:

„Немь лукает луком немным
В закричальности зари"

Ритмико-синтаксический параллелизм этой части с последними двумя стихами (цитированными выше) заставляет нас видеть соответствие слова „немь" слову „ночь"—и, раз они этим обособленно сопоставлены в нашем восприятии, то — по тенденции обратного семантического соединения в стихотворении — „немь" осмысляется применительно к „ночь", как природное, стихийное и конкретное понятие. Здесь то и сказывается действие „ожидания новизны",—мы образуем представление „немь" как новое, и притом, в данных условиях контекста, оно становится семантическим ядром стихотворения, на нем сосредоточивается смысловой эфект всех выразительных элементов его. Я указал выше, что в этом стихотворении ощутимо убывание неологизмов — и знакового, и семантического порядка. Эстетическая целесообразность такого убыванья в том, что мы вынуждены в понимании стихотворенья итти с конца к началу, — и это характерно для футуристов. У них преобладает регрессивный, обратный семантический ход, тогда как у символистов например — чаще встречаем смысловое нарастание, обогащение концовки смысловым эхом передних стихов. При обратном ходе, как в данном случае у Хлебникова, семантической доминантой только и может оказаться зачин, неясное сперва „немь".

Если бы я на этом и кончил критическое рассмотрение положения о „бесконтурности и разомкнутости" — как приметах лирики, то внимательный читатель в праве был бы спросить: а где же показано, что специфическим свойством лирической речи является многорядность (кратность) смысла?

Оставляя обстоятельное выяснение этого вопроса до специальной работы, я сейчас обращу внимание читателя на те фазы разгадки, через которые проходило восприятие стихотворения

опираемся именно на сравнение с аналогичными по теме стихами. И когда обнаруживается в широких читательских кругах упорная враждебность к какому нибудь литературному перевороту, как напр. было при появлении футуристов, — это свидетельствует только об узости и неподатливости их нормативных эстетических понятий и навыков, о фетишизме по отношению к известным образцам, с которыми новаторов сравнивают и во имя которых их отлучают от литературы, У кого недостает большого и разнородного аперцептивного матерьяла, тот особенно нетерпим. Только на известной высоте эстетической культуры тема становится моментом не первой важности, воспринимается не как основной организующий принцип, а как частный элемент, и внимание сосредоточивается на композиции, на оригинальном преломлении литературной традиции, — на творческой (и тем наиболее актуальной для читателя) функции пьесы. И с другой стороны, преимущественному интересу к теме предшествует варварское отношение к произведениям искусства, как хаотической действительности, — отношение эстетического „наивного реализма".

Хлебникова (с большей или меньшей постепенностью и заметностью то же происходит и всегда при чтении стихов). Если бы мы могли раздельно зафиксировать (как на кино-фильме) всю вереницу впечатлений смыслового обогащения в нашем сознании этих стихов, мы убедились бы наглядно в существовании смысловых рядов. Но кроме этого есть ряды сосуществующих разных знаменательностей данного текста. Их не обязательно много, но, по крайней мере, две: один смысловой ряд можно назвать прямым, реальным (он может быть сложным и не общепонятным), другой ряд — производным, потенциальным. Он то и составляет предмет исканий и разъяснений критики, комментария современников. Этот второй смысловой ряд раскрывается изучением всей совокупности литературного наследия автора и, отчасти, изучением связи его с литературной средой и традицией. Фердинанд Брюнетьер так определяет значение этого смыслового фона лирики, говоря о символистах: „Символ ничего не стоит, если он не имеет скрытого смысла, т.-е., если он не представляет собой живописной или пластической передачи чего то самого по себе недоступного и заложенного в глубинах мысли... Всякий символ предполагает мировоззрение, без которого он не больше чем нянюшкина сказка, — и все символическое подразумевает или требует собственно говоря метафизики, я понимаю под этим — известную концепцию отношений человека с окружающей природой или, если это вам больше нравится, с непознаваемым“ [1]). Заняться обнаружением этой скрытой значимости стихотворения Хлебникова здесь невозможно

3

Едва ли то, что было сказано о давлении традиции на семантику стихотворения по поводу примера из Хлебникова, может быть сочтено за достаточное. Перейдем для выяснения этого семантического фактора к другому матерьялу.

Гораздо сильней ощущаем мы условную преемственную систему поэтического стиля, когда читаем памятники литератур очень далеких от нас по времени и культуре. Тогда происходит, я бы сказал, аналитическое и неполное восприятие, которое можно использовать, как научный эксперимент: нам дано произведение в его индивидуальных художественных свойствах, если читаем в подлиннике, или, если в переводе, — попытка адэкватного или аналогического воздействия соответственными в нашем литературном языке средствами, чтобы воспроизвести преимущественно эти индивидуальные качества памятника, — но почти не дана как раз традиция. Получается восприятие поэтической пьесы в изоляции от почвы и среды, — за вычетом именно условно-

[1]) F. Brunetière „L'Evolution de le poésie lyrique en France au XIX siècle“. T II. p. 252 suiv. (Paris 1906).

привычных стилевых эфектов. При этом происходит искажение „заданного" воздействия еще и в смысле апперцепции этого памятника на фоне традиций своей (читателю) литературы. Отсюда повышенное ощущение новизны, усиленный, но вместе с тем и случайный, не предуказанный эстетический результат. Возьмем несколько памятников персидской лирической литературы:

1) Из Абу-Сеида Хорасанского (967—1049 по Р. Х.)

Бди ночью: в ночь для тайн любовники все в сборе
Вкруг дома, где — их друг, носясь, как рой теней.
Все двери в те часы бывают на запоре,
Лишь друга дверь одна открыта для гостей.

2) Из Омар-Хейяма (ок. 1040—1123)

Прощаясь с морскими волнами
Как будто пред долгой разлукой,
Заплакала капля; а море
Смеялось над детскою мукой:

Не плачь! Я везде во вселенной
Питаю озера и реки:
Ты после разлуки мгновенной
Вновь будешь со Мною навеки.

3) Из Хафиза (1300—1389)

О ветер, откуда ты? Воздух подруги
Я чую в струе благовонной твоей.
Но как ты ценою такой мне услуги
Дерзаешь резвиться вкруг милых кудрей?

О роза, красой ты поспоришь ли с нею?
Она — так изящна, а ты — вся в шипах.
Лилея... но кто с ней сравняет лилею?
Там — свежесть, а здесь — увяданье и прах.

Нарцис! близ очей ее стоишь ты мало:
В них — свет упоенья, а ты словно пьян.
Тебе ль, кипарис, величаться пристало
В той роще, где стройный мелькнул ее стан.

О ум, ее чары тобой овладели;
Ты бродишь во тьме на подобье слепца...
Хафиз, ты достигнешь когда либо цели,
Лишь стало бы силы терпеть до конца [1]).

Читатель не востоковед будет в недоуменьи относительно некоторых из этих цитат, другие поймет произвольно, — совсем несообразно с назначением этих литературных произведений.

[1]) „Персидские лирики X—XV вв.". С персидского языка перевел ак. Ф. Корш. Изд. Сабашниковых (Памятники Мировой Литературы. М. 1916). С. 4, 21, 106.

Но даже небольшой историко-литературный коментарий (такой дан проф. Крымским в предисловии к этому сборнику переводов) служит к тому, чтобы мы приблизились хотя бы к исторически коректному пониманию их. „Чтобы верно постигать классическую персидскую лирическую поэзию, надо всегда помнить, что она вся обвеяна так называемым суфийством... Мир, по воззрению суфиев, есть истечение, эманация Божества, и, в своем кажущемся разнообразии, он имеет лишь призрачное существование. Мир и Бог — единое. Человек — капля из океана Божества... Стремление к божеству, тяготение к экстатическому единению с Ним, суфии сравнивают с любовью к милой или к другу, с опьянением и т. п., и оттого их поэзия сверх философско-пессимистических идей воспевает и мистическую гедонику. Таким образом, поэт восхваляет, например, весну, сад, пиршество, изящного виночерпия, дорогую подругу, — а на деле все это означает мистическое стремление души аскета-созерцателя к единению с Богом. Поэт лирически тоскует, почему милая подруга жестокосерда, и не обращает внимания на своего ухаживателя, а на деле это подвижник стонет, почему у него долго нет мистического наития и экстаза. В X веке литературный обычай еще вполне допускал неподдельную эротику, неподдельную гедонику, но потом постепенно установился в литературе обычай — писать о немистической человеческой лирической жизни так, чтобы стихи не шокировали святых людей. Писать — так, чтобы люди набожные могли понимать даже самую грешную гедонику и чувственность, как алегорию, как высокую набожность, выраженную в мистической форме. Состоялась и обратная сделка: святые люди, или поэты безусловно мистические, желая, чтобы их произведения нравились светски настроенным меценатам, старались писать реально и не строили очень насильственных алегорий“ [1]).

Если читатель теперь вернется к вышеприведенным образцам персидской лирики, надеюсь, этот эксперимент даст ему ощутить удельный вес знакомства с традиционной условностью поэтического стиля для понимания лирической пьесы. Так как это попутный илюстративный экскурс, то нет надобности останавливаться здесь на полном выяснении вопроса о значении этих образцов персидской лирики когда то — (в свое время) и теперь (для нас), — и вопроса о соотношении этих двух значений. Конечно, и после чтения коментария проф. Крымского мы далеки еще от исторического понимания персидской лирики, а тем более от того восприятия ее, какое было у современников. Ничем не возместим недостаток звуковых эффектов (звукопись, мелодика стиха и т. д.) персидской поэзии, — они потеряны даже для иранистов, так как фонический облик персидской речи (поскольку он известен) лишен для них своего эстетического заражения;

[1]) „Персидские лирики“. Вступит. статья проф. Крымского, с. XV и след.

семантическое развертывание этих речевых знаков в поэтической функции — тоже неповторимо теперь при самом надежном и богатом коментарии. Но для моей цели — сделать ощутимым огромное значение традиционной атмосферы при понимании поэзии — этого достаточно; отсутствие ее в данном случае было очевидно, и коренное изменение результатов восприятия пьесы от введения хотя бы одного из неизвестных читателям традиционного семантического ряда — точно так же легко можно было наблюдать.

Не меньше, чем незнание традиции, искажает наше восприятие древних литературных памятников (лирических в особенности) и недостаточная чуткость к своевременной новизне стиля их [1]); это происходит вследствие неверно направленного интереса у нас, читателей другой эры, и вследствие утраты для нашей восприимчивости именно тех речевых нюансов, какие образовывали свежесть, художественную действенность этих памятников для современников. Вот в этом почти неизбежная слабость исследований древнейших периодов даже тех литератур, с какими современная европейская литература связана прямым преемством. Иначе Р. Леман: „В более древние эпохи литературного предания мы постоянно встречаемся с сильной склонностью к трафаретно-условному выражению... мы должны признать, что этот характер означает известную застылость — и что такому состоянию предшествовала эпоха более свежего и непринужденного творчества, но только от этой эпохи не сохранилось никакой письменной традиции“ [2]).

Предположительное объяснение этой „застылости“, данное Леманом, тем менее убедительно, чем более универсальное значение хочет оно иметь. Исторические основания для него отсутствуют. Как чисто теоретическая возможность, это было бы правдоподобно только в том случае, если бы имело аналогии в явлениях современной литературной жизни, нам хорошо известной. Но раз мы не знаем теперь литературной жизни без взаимодействия творческого начала и традиционной стихии, то нет оснований разделять эти два постоянные слагаемые искусства — в прошлом, будь оно и очень отдаленно, а потому „темно“. В этом объяснении Лемана сказалось лишь разочарование исследователя, обманутого в своих эстетических ожиданиях относительно „юной“ первобытной поэзии. С другой стороны в таких суждениях о древнейших памятниках литературы объективируются погрешности восприятия их ученым. Непогрешимое понимание их и невозможно, — к ним потерян ключ, оттого что мы никогда не достигнем полного, „живого“ ощущения языка, на котором они написаны, а потому и не можем

---

[1]) Указанный эстетический фактор хотя и стоит в очевидной связи с предыдущим, но никаким образом не совпадает с ним.

[2]) K. Lehmann. „Poetik“. 2 Aufl. 1919. S. 128.

почувствовать их поэтического своеобразия. Смысл и выразительные средства их нам доступны только отчасти, именно в их трафаретной части, а индивидуальная окраска исчезает в перспективе веков. В силу этого сомнительна и объективная верность, напр., той характеристики, какую дал акад. Веселовский лирике средневековья: „Она монотонна настолько, что за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений, так много условного, повторяющегося в содержании и выражении чувств [1]).

Творческая индивидуальность в лирике проявляется во множестве ускользающих деталей, имеющих силу лишь в живой связи поэта с его социальной средой, — в сложной и невоскресимой для историка атмосфере одной их культуры. И эта индивидуальность, обусловливающая значение поэта для современников, также бесследно пропадает для потомства вскоре после смерти поэта, как индивидуальность сценического артиста. Трафарет, безотменный канон художественной продукции только и долговечен, он по преимуществу и доступен историку древней литературы [2]).

Едва ли европейская лирика XIX века через триста-пятьсот лет будет казаться исследователю менее монотонной, „застылой", чем нам теперь старо-провансальская.

4

Как в лингвистике нельзя плодотворно изучать одну только физически-знаковую сторону без психической („смысловой"), —

[1]) См. Вопросы Теории и Психологии Творчества, т. II, вып. I, с. 285. Теперь можно указать, в противовес суждению акад. Веселовского, на замечательные работы о старо-провансальских поэтах Карла Фослера, устанавливающие разнообразные и ярко оригинальные поэтические индивидуальности среди них. Впрочем следует отметить, что эти историко-стилистические интуиции Фослера у некоторых вызывают упреки в произвольности.

[2]) Было бы плодотворным для теории литературы, как я убежден, проводить строгое различие между первоначальным восприятием „национального" поэтического произведения, какое бывает у его современников, — и последующими, в другие годы и века. Известно, что для каждой культурной эпохи образуется свое понимание „вечных спутников", но не достаточно внимания к тому, что впечатление поэзии в свои дни — несравнимо с тем, какое она будет производить на новые поколенья, и разница тут гораздо больше и существенно иная, чем между двумя отражениями поэта, в далекие от него времена. Для друзей и первых читателей, для современного общества поэтическое произведение известного масштаба — остро возбуждающее, насущное слово и, я бы сказал даже, — поведение влиятельного человека, заражающее, подчиняющее, т.-е. событие в общественной жизни не менее важное, чем иной „государственный переворот" или появление нового вероучения; — а потом, в другом веке, это лишь замечательная старинная книга, безопасный предмет любованья и раздумья. Поэзии Данте, Хафиза или Пушкина никак для нас не воскресить в ее первой действенности. „Вечно" может существовать только призрак поэзии, а полным, живым голосом она звучит только раз. Вот почему, если хотим исследовать семантический эфект лирики в его полноте, мы должны обратиться к поэтам - современникам.

и наоборот, потому что там только язык, где неразлучны знаки и мысль, — так и в поэтике, исключительный интерес к звуковым средствам лирики, например, или к одной только поэтической семантике (безотносительно к звуковому составу ее) не приведут к построению теории ее, а останутся лишь анализаторскими опытами. Важнее и сообразнее с целями поэтики разработка вопросов о взаимодействии звуковых и смысловых элементов в лирике или, вернее, об их едином, общем действии.

Тем не менее исследования чаще велись именно односторонне, так как это гораздо легче.

В первых разделах этой статьи речь шла преимущественно о поэтической семантике отчасти по этой же причине, но и потому еще, что эта сторона недавнее время меньше всего была предметом научного обсуждения. Теперь уже всем ясно, что без самостоятельного семантического анализа невозможно будет исследовать и соотносительное двоякое воздействие поэтической речи. Один из вопросов этого порядка—(ритмическое членение и семантика)—поставлен и удачно разработан был Ю. Тыняновым в книжке „Проблема стихотворного языка", 1924, но остались совершенно незатронутыми многие еще вопросы не меньшей важности для теории лирики.

Как рабочая гипотеза (или условное априорное построение) могло служить до поры до времени определение языка лирики— вроде данного Б. Томашевским: „Основным признаком стихотворной речи является то, что звукоречь организуется по звуковому заданию. Выражаясь точнее: звуковое задание в стихах доминирует над смысловым" [1]). Немузыкальные звуковые элементы здесь не принимаются в расчет, так как они налицо во всех разновидностях речи и не существенны для лирики. Музыкальные звуковые элементы стиха, т.-е. организованные, воздействующие, как эстетический стимул (как „задание"), имеют в поэзии подчиненное значение. Это ясно из сопоставления с музыкой. Можно сослаться на авторитетного исследователя этого вопроса, Л. Сабанеева: „Я очень далек от мысли преуменьшать значение идеографической части слова. Напротив, я думаю, что она несомненно и в художественном слове фактически должна преобладать. Иначе мы бы имели уже не поэзию, а музыку".

[„У поэзии] есть общий звуковой план воздействия с музыкой, но у ней есть еще нечто, и это нечто — символика слов". И ниже: „... в каждом искусстве есть область, которой нельзя поступаться без риска впасть в нечто нехудожественное.

В музыке, например, ясно, что нельзя поступиться элементом высоты звуков или элементом их разной длительности — получится не искусство. В поэзии, возможно, таким планом, кото-

---

[1]) Б. Томашевский. „Русское стихосложение". Петербург, 1923, стр 8. Это определение не повторено уже им в книге „Теория литературы" (см. гл „Жанры лирические", стр. 183, след).

рый обусловливает бытие творчества в этой сфере, развитие которого в той или иной степени неминуемо, является идеография". И еще ниже: „...нет сомнения, что магическая сущность звука, как такового, все-таки историей передается в мир музыки, а мир слова постепенно, медленно, но упорно лишается своих магических слагающих, оставляя за собой неограниченное расширение идеографических возможностей и того, что именуется обогащением и детализацией понятий, выраженных в слове" [1]).

Заметность звучания поэтической речи, повышенный интерес к звуковым элементам ее — обусловлены больше всего тем, что при восприятии поэзии отсутствуют многие другие знаменательные условия речевого общения, кроме речи самой („пантомима", бытовая ситуация и всякого рода подготовленность понимания слышимой речи). В связи с этим „самовитое слово" в лирике имеет кроме интеллектуально-сообщательной функции еще и внушательную (суггестивную),—эмотивную и волевую. Простор смыслового осложнения (семантическая кратность), — чтобы „словам было тесно, а мыслям просторно", — гораздо в большей степени характеризует и отличает лирическую речь, чем стиховность и другие фонетические признаки. Именно это свойство может служить приметой едва ли не всякой лирики в мировой литературе, тогда как рифма, звукопись („инструментовка"), стиховность — не во всех литературах и не всегда присущи лирике, да и тогда, когда они налицо, не во всех случаях отличают они лирику от других жанров.

У нас всегда лирику противоставляют прозе, ближайшему аналогичному и равно значительному литературному виду, поэтому естественным кажется принимать как раз стиховность за выделительный ее признак. Но есть литературы, где соотношение жанров иное. Так например, в древне-индийской классической литературе „лирика" [2]) отмежовывается с одной стороны от стилистически автономных — эпоса и стихотворной (по преимуществу) драмы, — с другой стороны от научного и философского трактата. В сочинениях по всем отраслям знания и мысли — была общепринята тогда стиховая форма. А то, что аналогично нашей художественной прозе (басенные и сказочные своды), было жанром смешанным по форме (стихи чередовались с прозой), а отчасти и по назначению; это не столько изящная словесность, сколько прикладной и притом низкий литературный вид (нравоучительный, юмористический, религиозно-проповеднический), тем самым наиболее далекий, — и потому не сопоставляемый с „лирикой", как труднейшим, изысканным и чисто литературным жанром.

---

[1]) Л. Сабанеев. „Музыка речи". М. 1923, стр. 19, 20, 21.

[2]) Обычное у европейских ученых применение термина „лирика" к некоторым видам индийской литературы—при кажущейся несообразности—надо признать верным по существу указанием на осязательную аналогию 2-х жанров в разнородном литературном материале обособленных культурных миров.

Раз возможно такое соотношение литературных жанров, при котором стихотворная форма не является признаком лирики, то необходимо искать других ее примет, более всеобщих.

С таким же условным успехом можно определить ее (и любой жанр) по наиболее постоянным тематическим элементам (как и по признаку стиховой формы). Подобную работу над матерьялом французской литературы проделали например Гюйо и Брюнетьер. Наличие известного довольно узкого круга тематики выступает нагляднее в жанрах литератур далеких от нас по времени и культуре. Вот например, характеристика тематической ограниченности арабской поэзии у одного из ее исследователей: „Поэту запрещено было говорить о поездке на ослах — вместо традиционной верблюдицы, говорить об остановке около ручья пресной воды, ибо номады пили только солоноватую воду колодцев... Обыватели Багдада в эти времена славят в стихах жажду упиться кровью врага, тогда как они дрожат перед солдатьем халифов Абассидов [1])". Не менее поразительна инерция тематики в древне-индийской поэзии. Можно иллюстрировать это хотя бы свидетельством Дандина, одного из выдающихся старших индусских теоретиков поэзии. Определяя своеобразный поэтический жанр так называемый „саргабанда" (вроде лироэпической поэмы), он перечисляет весь круг его канонизованных тем: „Саргабанда — высокий поэтический род — определяется следующими приметами: начало его — благословение, молитва или краткий перечень содержания. Сюжет заимствуется или из эпических легенд, или из других источников, коренящихся в действительности. В поэме содержатся все четыре предмета наших желаний [2]). Герой ловок, благороден. Поэма выигрывает в занимательности и красоте от включения описаний: — города, моря, горы, времен года, восхода луны и солнца, игр в саду у фонтана, восторгов вина и любви, размолвки и свадьбы, рождения сына, государственного совещания, посольства, похода, битвы, победы героя. Все это в поэтическом не слишком сжатом изложении, полном эстетической эмотивности, в разделах не слишком длинных" (и т. д.) [3]). Этот канон (как всякий, вероятно) возник из анализа шедевров поэзии, которые для индусского (несколько более чем для европейского) ученого — стали фетишем. Таким образом, более или менее случайный выбор тематики крупным поэтом, ограниченность его тематической изобретательности,—в поздней индусской поэтике стал как бы эстетически мотивированным и обязательным. Эта „случайность" состава канонизованного тематического инвентаря ощущается нами резко в тех случаях, когда канонизованная в другой литературе тема абсолютно беспримерна, чужда нашему аналогичному жанру.

[1]) René Basset. „La poésie arabe anté-islamique". Paris, 1888. p. 49.

[2]) Т.-е. — религиозная заслуга, богатство, любовь и вечное избавленье.

[3]) Dandin's „Poetik (Kavyadarca)". Sanskrit und deutsch von Otto Böhtlingk. Leipzig. 1890. I, 14—18 (S 3.).

Так, очень авторитетные индусские теоретики поэзии (Маммата и Руйяка) цитируют в качестве высокого образца поэзии (Kâvyam) лирико-сатирическую поэму Дамодарагупты (к. 8 в. по Хр.): „Наставления сводни", написанную со всеми изысканными приемами лирической формы, — она вызвала целый ряд подражаний в позднейшей индийской литературе. И тем не менее выдающийся немецкий индианист, Георг Бюлер, назвал ее „древним образцом индийской порнографии". Повидимому, держась тематического русла европейской поэзии, он мог видеть в ней только явление вне-литературное.

5

Итак можно найти характеристику лирики и в ее речевых, знаковых свойствах (здесь имеются в виду ритм, рифма, звукопись, мелодика), и в постоянных тематических элементах. Знаково-речевые элементы лирики всецело обусловлены (в своей функциональной противопоставленности и качественном сродстве) свойствами вне-поэтического языка данной культуры. Это самый очевидный и неисчерпаемый пример громадной зависимости искусства от традиционной стихии. Но звуковой строй каждого языка иной, поэтому существенно различны в разноязычных литературах знаково-речевые (как и семантические) системы поэтической речи. Следовательно нельзя в них самих по себе, как в частных и переменных фактах, искать определяющих признаков лирики в мировой литературе, т.-е. „лирики" — как понятия в системе сравнительной поэтики. Но можно и следует искать их в соотношении знаковых и тематических рядов. С другой стороны и ограниченность круга тематики надо понимать, как проявление того же закона—тяготения к традиции. И опять-таки (как это понятно), определение лирики со стороны тематики для каждой литературы будет особое, следовательно для общей теории лирики — не пригодное.

Поэтому, опять-таки, представляется более целесообразным и методологически более неоспоримым искать характеристику лирики в соотносительных семантико-фонетических эфектах. Здесь можно прийти к положениям всеобщим, чисто теоретическим, а не историческим или типологическим.

Обычно ритм, рифму, звукопись изучают только как явления знаковые, наоборот — „метафору", образность, тематику — только как явления смысловые. Совершенно очевидно, что о любом элементе поэтического языка можно и следовало бы говорить, как о двустороннем эстетическом факторе, изучать именно согласованное воздействие — в известных художественных целях—знаковой и смысловой сторон вместе.

Надо надеяться, что с этой точки зрения будет пересмотрена вся теория лирики; в рамках этой статьи можно только наметить некоторые вопросы этого рода.

Если условием лирического впечатления признать смысловое эхо (семантическую осложненность), то надо предполагать какие-то словесные возбудители такого эфекта. Одним из наиболее типичных и постоянных для лирики речевых явлений надо считать плеонастическое сочетание сходнозначных выражений. Последовательное накопление синонимичных фраз концентрирует внимание у одного стержня мысли, возбуждает слушателя (читателя) — исчерпать воображательные возможности данной темы и вызывает интелектуальную эмоцию — узнавания непредвиденного подобия смысла в разнородных оборотах речи.

Пример:

А. Блок.

ГОЛОС ИЗ ХОРА.

Как часто плачем — вы и я —
Над жалкой жизнию своей!
О, еслиб знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней!
Теперь ты милой руку жмешь,
Играешь с нею, шутя,
И плачешь ты, заметив ложь,
Или в руке любимой нож,
Дитя, дитя!
Лжи и коварству меры нет,
А смерть — далека.
Все будет чернее страшный свет,
И все безумней вихрь планет
Еще века, века!
И век последний, ужасней всех,
Увидим и вы и я.
Все небо скроет гнусный грех,
На всех устах застынет смех,
Тоска небытия!
Весны, дитя, ты будешь ждать —
Весна обманет.
Ты будешь солнце на небо звать —
Солнце не встанет.
И крик, когда ты начнешь кричать,
Как камень канет..
Будьте ж довольны жизнью своей,
Тише воды, ниже травы!
О, еслиб знали, дети, вы,
Холод и мрак грядущих дней!

1910—1914. („Седое Утро". Петербург. 1920, стр. 5. 6).

Стихотворения такого типа представляют цепь сходнозначных структур. Такие стиховые структуры могут быть названы „синонимами поэтической речи". По сравнению с синонимами практической речи они неточны, означают приблизительные, не вполне отожествляемые, представления, — однако, сводимые к одному смысловому фокусу. В поэтической речи очень важно это ведение семантических параллелей, дающее сложный, дробящийся, но четкий в этой множественности образ

(одно многоименное, потому что многогранное „видение поэта"). Разработка темы здесь происходит по ассоциациям синонимии, своеобразной в поэтической речи.

Точные синонимы в лирике имеют малое применение, так как дают обратный эффект—бедности и надоедливости выражения, а потому именно семантическая паралель—неточный синоним — и является тем видом синонима, какой нужен и обычен в поэзии.

Отсюда понятно то явление, что развитие синонимики в языке всегда зависит и соответствует стадии поэтической культуры его. Когда „метафора" — семантическая паралель отмирает, как поэтический синоним, она переходит в практический язык уже точным синонимом [1]).

Когда метафоры непривычны и „синонимичны" (т.-е. аналогичны в одном из своих значений) не порознь, а в групповых комбинациях, как в приведенном выше стихотворении Блока, то мы больше замечаем игру смыслового разнообразия, чем неизменность темы. Начало синонимичности, различно участвующее в лирической композиции, выступает как организующее только тогда, когда сходнозначны стихи или строфы в отдельности, когда их метафоры не вновь образованные, когда новым является только их синонимическое сопоставление.

Пример:

Я люблю замирание эхо
После бешенной тройки в лесу,
За сверканьем задорного смеха
Я истомы люблю полосу.

Зимним утром люблю надо мною
Я лиловый разлив полутьмы,
И, где солнце горело весною,
Только розовый отблеск зимы.

Я люблю на бледнеющей шири
В переливах растаявший цвет...
Я люблю все, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет.

(Ин. Анненский. „Кипарисовый Ларец", 1910. С. 71).

---

[1]) В классическом арабском языке, напр., или в санскрите, ко времени упадка поэзии образовались длинные вереницы синонимов для некоторых понятий. Индусы составили идеологические словари синонимов, и в них совершенно очевидна зависимость синонимики от поэзии: наибольшее число синонимов имеется для тех понятий, которые теснее связаны с кругом лирической тематики у них. Так в очень авторитетном и ценном словаре синонимов: „Hemak'andra's Abhidhânak'intâmani Hrsg. v. O. Bohtlingk u. Rieu". St. Pbg. 1847 дано: 34 слова „луна" (+ 5 сл. „свет луны"). 36 сл. „гибель", 12 сл. „смерть", 51 сл. „огонь", 15 сл „молния", 34 сл. „лотос", 30 сл. „змея", 26 сл. „ветер", 20 сл. „ночь", 25 сл. „птица", 23 сл. „слон" (+ 35 названий слона), 14 сл. „конь" (+ 39 назв. коня), 16 сл. „любовная жажда" (+ 14 сл. coitus — эвфемизмы), 12 сл. „женщина" (+ 10 частн. н.), 10 сл. „возлюбленная", 40 сл. „жена", 14 сл. „лев", 15 сл. „пчела", 14 сл. „лев", 15 сл. „буйвол", 14 сл. „бык", 8 сл. „павлин", 7 сл. „кукушка" (в индийской лирике то же, что у нас „соловей"). Почти все остальные понятия в этом словаре имеют меньше 6 обозначений, обычно одно-два. И, конечно, большая часть этих слов—„метафоры", в разной степени ощутимые.

Это ведение речевых варьяций одного смысла в композиционном единстве лирической пьесы можно сравнить со спектральным анализом белого луча, обнаруживающим такие элементы в его составе, о которых иначе нельзя было бы и подозревать.

Такой структурный принцип наиболее свойствен поэзии мысли, философской лирике; потому мы так часто встречаем его у символистов. Среди футуристов—его искусно осуществляет Хлебников, теснее всех их связанный с символистами в своей литературной родословной.

Искание синонимических словесных варьянтов у него, как футуриста, выражается в неологистических образованиях. При этом как бы обнажается (скрытый у поэтов других толков) остов лирической композиции этого типа: создать цепь синонимов, не пользуясь готовыми. Но футурист создает их не из старых слов, путем „метафорического" употребления, а из старых элементов словообразования.

Пример:

В грезогах—соногах
Почил я, почил у
черты.
В мечтогах—думногах
Почил у мечты.
И сонные сени восстали
Дремотные башни
воздвиглись.

(В. Хлебников. В сб. „Требник троих". 21).

Изобретая синонимичные ряды, поэты приучают ассоциировать слова, обороты по признаку смыслового сходства, и проявляют этим самым „смысловые оттенки" синонимов; образуется синонимика, в смысле стилистического источника.

Но уже в этом образце футуристической лирики имеет силу, наряду с синонимическим нанизыванием, принцип отбора сходнозвучных речевых комбинаций. Так как симетрической расстановкой эти речевые комбинации изолируются в восприятии, то можно назвать их „омонимами поэтической речи". Они впервые у футуристов стали объединяться в конструктивной функции. У символистов мы не найдем и сочетания синонимической подниз с эфектами смысловых контрастов поэтической омонимии—такого, как например у Хлебникова:

Закон качелей велит
Иметь обувь то широкую, то узкую
Времени то ночью, то днем,
А владыками земли быть, то носорогу, то человеку.
Сон то сосед снега весной,
То левое непрочное правительство в какой-то думе.
Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву
Мера то полна овса, то волхвует словом.

(„Изборник стихов с послесловием речаря" 1907—1914 г.г.". С. 28).

В стихах (лирических) встречей омонимов будет не только употребление слова в двух его значениях, относящихся к совершенно разным реалиям, но и повторение того же оборота речи („слова“) в одном основном значении, однако, с новыми смысловыми деталями. Возвращаясь в новой связи, порядке, — просто в другом месте пьесы, стихи семантически меняются. И это — самый изысканный и трудный для читателя вид омонимической организации стихотворенья. Снова можно указать у Хлебникова схематическое обнажение этого принципа конструкции:

Когда умирают кони, дышат,
Когда умирают травы, сохнут,
Когда умирают солнца, они гаснут
Когда умирают люди, поют песни.

(„Изборник“. Стр. 10).

Здесь повторяемое „когда умирают“ семантически модифицируется в каждом стихе, но это облегчено, дано читателю—все иным замыканьем стиха. Более сложная, скрытая композиция:

Времыши—Камыши
На озера бреге
Где каменья временем
Где время каменьем
На берега озере
Времыши, камыши на
озера береге
Священно шумящие.

(В. Хлебников. Сб. „Требник троих“. С. 19).

Такое стихотворение требует от читателя интелектуальной отзывчивости,—легких и сложных, все новых ассоциаций к тому же „слову“. Вслушиваясь в него и не забывая промежуточных речевых стимулов, мы находим нужные семантические ряды. Каждый может проэкспериментировать это появление прибавочного значения при сосредоточенном внимании на повторяющихся и тем самым обособляемых оборотах речи („словах“) Возникают припоминания, проясняются быстрейшие минующие ассоциации по непривычным путям. Это возможно и вне стихов. В лирической композиции этот эфект иначе и богаче, так как фразы здесь выисканы с тем, чтобы вызывать эстетическую эмоцию и затем, самое окружение повторяющихся слов непривычно и потому более внушительно. Это объясняет напр., персидскую систему газеллы—с одним конструктивным стихом,—и разные аналогичные у нас системы. Еще один пример из Хлебникова (так как он стоит в связи с предыдущей цитатой по теме, представляет композиционный ее варьянт, то при сопоставлении их выступает яснее конструктивный принцип каждого):

Там где жили свиристели
Где качались тихо ели

Пролетели улетели
Стая легких времирей
Где качались тихо ели
Где шумели звонко ели
Пролетели, улетели
Стая легких
Времирей.

(„Требник Троих", стр. 25) [1]).

В отличие от повторения—чередование омонимичных „слов" не так взыскательно к читателю, но вместе с тем более автономно эстетически, потому что не в такой степени обусловлено традицией поэтической речи и вне-литературной языковой подготовленностью многообразных ассоциаций. Сопоставление омонимов имеет результатом обособление знаковых речевых представлений, как условно и произвольно связанных со „значением" (семантическим представлением),—оно заставляет искать еще какого-то смысла омонимической комбинации, связующего несоизмеримые значения сходнозвучных „слов", и этим ведет к семантической напряженности. Совершенно понятно теперь, почему встреча омонимов более всего чужда и избегаема в практической речи, как сбивающая, мешающая понимать [2]). В этом прямо противоположном отношении к омонимам можно видеть один из важных признаков разграничения поэтической и практической речи. В поэзии они находят себе применение не всегда в одной мере и значении. В нашей лирике прошлого века подбор сходно-

---

[1]) Тем, кто хотел бы дальнейших пояснений к последним двум цитатам из Хлебникова—предлагаю еще тематическую параллель, два отрывка из тибетского поэта Миларайбы:

a) ...По берегам вод, озерков и прудов
водяные птицы озираются, поворачивая шейки;
на ветвях раскидистых зеленых деревьев
звучно поют красивые птицы,
душистый ветерок повеет
и ветви деревьев запляшут...
...Земные радости мне представляются росою;
на эту жизнь смотрю, как на мираж сна,
мое сердце полно состраданья к тем, кто этого не постигает;
пустое небесное пространство мне служит пищей,
погружаюсь я в созерцанье, которого не нарушить...

b) ..Олени и дикие ослы, самки с детенышами, играют и скачут;
обезьяны и обезьянки пробуют свои силы.
Жаворонки, матери с птенцами, звенят переливчатыми голосами;
небесные птицы, снежные рябчики, распевают песни;
ручей на глинистом ложе журчаньем рассказывает мелодичную поэму:
— голоса Времени, друзья сердца!

(Перевод Б Владимирцева, журнал «Восток», № 1. Пд. 1922, с. 45—47).

[2]) Омонимы устраняются там путем диференциации знаков (напр., передвижкой ударения: о́рган, орга́н, му́ка, мука́; или же слово исчезает совсем или, наконец, остается лишь в одном из значений. Выживают только омонимы с далеким не встречным значением косяк двери и лошадей, люлька курительная и детская, леса́ рыболовная и мн. ч. от «лес».

звучных был скрыт, главным образом в рифме, т.-е. служил более средством ритмического членения, чем семантического осложнения; смысловой эффект его был ослаблен этой ритмической функцией. Только футуристы в этом направлении пошли до конца: раскрыли в принципе омонимичности возможность главной композиционной роли. Вот пример, где сходнозвучие определяет весь строй стихотворения:

ПУСТЯК У ОКИ

Нежно говорил ей —
мы у реки
шли камышами·
„Слышите: шуршат камыши у Оки.
Будто наполнена Ока мышами.
А в небе лучик сережкой вдев в ушко,
звезда, как вы хорошая, не звезда, а девушка...
А там, где кончается звездочки точка,
месяц улыбается и заверчен, как
будто на небе строчка
из Аверченко..
Вы прекрасно картавите.
Только жаль Италию."
Она: „Ну, зачем вы давите
и локоть, и талию.
Вы мне мешаете
У Камыша итти.."

(„Все сочиненное Владимиром Маяковским".
1909—1919. Стр. 52).

Здесь семантическая напряженность разрешается в эффекте смешного вследствие контраста с шуточной тематикой. Но возможен и всякий другой исход такой напряженности.

На примере „Пустяк у Оки" можно убедиться, что лирическая пьеса, организованная по принципу поэтической омонимии, отходит от метрической конструкции. Тембровой ритм — параллелизм звуковых окрасок, — делает ненужным или второстепенным ритм силовой (симетрию периодического распределения ударений).

Так изменение функции одного из элементов в лирической системе принуждает поэта к ее полному перестроению. Нет достижений звукописи без соотносительных нововведений метрических, и обновление знаковое должно всегда сопровождаться нахождением иных семантических эфектов.

Футуристы более всего использовали омонимические ассоциации речевых комплексов. Они ввели в лирическую композицию даже точные омонимы и сделали опыты лирической организации с омонимическим ритмом и подчинением семантического замысла расчету на смысловой эффект той же омонимии. Наконец, они испробовали и обращенный омонимизм.

Хлебников:

Кони, топот, инок
Но не речь, а черен он

Идем молод, долом меди
Чин зван мечем навзничь.
Голод чем меч долог...

(„Изборник". С. 23).

Маяковский:

У —
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че...

(„Все...", стр. 8).

Немногочисленные эти попытки обращенного омонимизма показали, что безотносительные звуковые затеи, когда „звуковое задание в стихах доминирует над смысловым" — бесплодны. Они обречены бесследно исчезнуть из поэтического обихода—в забытых мелочах вчерашняго дня; и вместе с тем они показали, что простор семантических эфектов (конечно обусловленных достижениями знаковой техники в поэзии) гораздо больше, неисчерпаемей, чем область обособленных „музыкальных" возможностей стиха.

6

Когда таким образом в процессе разработки поэтического языка бывают образованы и собраны (т.-е. вместе помнятся) большие ряды синонимов, — с другой стороны, когда выисканы и присвоены языковому опыту данной литературной среды группы сходнозвучных (омонимичных) слов, оборотов речи, — тогда, как говорят, легко становится писать стихи, разумеется,— плохие эклектические стихи, где использованы вперемешку всевозможные трафареты. Тогда и самые догадки об изменении в распределении функций традиционных элементов, — даже малейшие изменения в готовых композиционных системах этих элементов—производят некоторый эстетический результат, нечто поэтичное, хотя и не поэтическое.

Все внимание крупных поэтов уходит тогда на изобретение новых источников лирической композиции. Так, например, у Маяковского побочным рессурсом служит включение действия словесных шаблонных ассоциаций. Это дает очень сложное смысловое соответствие: привходящие как бы случайно, несуразно, обиходные речевые трафареты или просто „несовместимые" выражения — вызывают особый смысловой ряд (подобно тому, как обрывающиеся пунктирные линии в офорте выводят взгляд за рамки рисунка) и тем образуют возможность семантической кратности. Вместе с тем они оставляют впечатление речевого

контраста, производят более или менее сильный срыв, прыжок внимания: в „трудной“ лирической речи нежданно оказывается легкое звено, случайно „к слову пришедшееся“ выражение. Такая изломистость речи — действенное средство обнаружить эмоции эстетики языка. В то же время такой своего рода „макароническ-ий“ жаргон—где смешаны не разноязычные слова, а разнослойные элементы в сфере одного языка—легко применим в технике всякого „утаения“ (например подцензурного), как еще и в технике комического.

ГИМН СУДЬЕ

По красному морю плывут каторжане,
трудом выгребая галеру
рыком покрыв кандальное ржанье,
орут о родине Перу.

О рае Перу орут перуанцы,
где птицы, танцы, бабы,
и где, над над венцами цветов померанца
были до небес баобабы.

Банан, ананасы! Радостей груда
Вино в запечатанной посуде.
Но вот неизвестно зачем и откуда,
на Перу наперли судьи!

И птиц, и танцы и их перуанок
кругом обложили статьями.
Глаза у судьи—пара жестянок
мерцает в помойной яме.

Попал павлин оранжево синий
под глаз его строгий, как пост,
и вылинял моментально павлиний
великолепный хвост!

А возле Перу летали по прерии,
птички такие,—колибри
судья поймал и пух и перья
бедной колибри выбрил.

И нет ни в одной долине ныне
гор, вулканом горящих.
Судья написал на каждой долине
„Долина для некурящих“.

В бедном Перу стихи мои даже
в запрете под страхом пыток.
Судья сказал: „Те, что в продаже,
тоже спиртный напиток“.

Экватор дрожит от кандальных звонов.
А в Перу бесптичье, безлюдье...
Лишь злобно забившись под своды законов,
живут унылые судьи.

А знаете, все-таки жаль перуанца.
Зря ему дали галеру.
Судьи мешают и птице и танцу,
и мне, и вам, и Перу.

(„Все сочиненное Владимиром Маяковским",
стр. 53, цикл 1913)

Сначала в этом стихотворении преобладают омонимические соединения: „каторжане — кандальное ржанье"; „танцы, бабы — померанца... баобабы"; „рыком—покрыв"; „орут—о родине"; „о рае Перу—орут перуанцы".

Речевые изломы (которые проходят через все стихотворение) здесь обусловлены именно омонимическим подбором: „на Перу наперли судьи" „и пух и перья бедной колибри выбрил".

Следующий ряд речевых изломов вводит случайные асоциации к отдельным словам,—использование речевой инерции: „глаза у судьи—пара жестянок" — последние два слова вызывают: „мерцает в помойной яме". Разработка „метафоры" здесь уводит от целей образности (несообразно первое и третье звено, но слажены обе пары звеньев) и служит именно эфекту речевого излома. Также: „глаз его строгий" вызывает механическую словесную асоциацию „как пост". „Стихи мои даже в запрете" вводит „под страхом пыток". „А в Перу бесптичье, безлюдье"... подсказывает: „лишь злобно забившись под своды законов, живут унылые судьи". Здесь „птичий" глагол „забившись" производит семантическое раздвоение выражения „под своды законов", делает неизбежной асоциацию конкретного (архитектурного) представления рядом со вторичным значеньем (сводкнига, собрание узаконений). Такова же речевая схема следующих двух стихов:

А знаете, все-таки жаль перуанца.
Зря ему дали галеру.

Здесь последний стих должен быть понят прежде всего в смысле жаргонного словоупотребления: „дали галеру" — засудили на каторжные работы. Но рядом с этим значением является и не переносное: „дали корабль"; причем это значение—здесь второе—было первым (из тех же двух) в зачине стихотворения: „по красному морю плывут каторжане"...

Несколько стилевых сдвигов появляется совсем внезапно, усиливая впечатление семантического двоения, дополняя и проясняя второй смысловой ряд, но без видимых словесных прикреплений, и неподходящие для осмысления „первого порядка" (в подцензурную притчу прорывается озорное слово, разоблачающее прямой прицел ее):

Банан, ананасы! Радостей груда
Вино в запечатанной посуде..

Наконец, можно указать речевые вывихи каламбурного характера, т.-е. относящиеся к другой стилистической системе:

Судья написал на каждой долине.
„Долина для некурящих"

однако и это введено по тому же способу внешней словесной асоциации стихом: „гор, вулканом горящих".

В следующей строфе:

Судья сказал: „Те, что в продаже
тоже спиртный напиток".
(о стихах)

как и в предыдущем примере, несоответствие не в стилевой приуроченности слов, а в сопоставляемых представлениях (излом семантический). Но мы воспринимаем его в русле основного задания — именно как речевой излом, открывающий второй смысловой ряд и связанный с эмоциональным тоном острой шутки.

Можно было видеть, как разнообразно вводится этот основной в данном стихотворении прием: включение речевой инерции, побочных словесных асоциаций с определенной эстетической функцией. Этим достигнут эфект свежести, смелости диссонирующих соединений, показаны многие возможности „контрапунктического" новаторства, найден источник композиционной разработки в речевых контрастах. Характерной для Маяковского тут является маскировка политической сатиры (двурядная тематика) в изломистых речевых экспонентах, производящих впечатление словесной клаунады.

Вероятно анологичным этому было для читателей 18 века восприятие „вздорных од" Сумарокова.

7

Определение лирики нужно будет только для законченной системы сравнительной поэтики, где оно должно быть сделано как соотносительное с определениями других жанров. Для этого пока еще слишком мало сделано и на Западе, и у нас. Когда пройдут через долгое испытание полемики и проверки несогласные мнения, когда наберется достаточно свежих и разнообразных теоретических наблюдений, тогда только настанет время научного синтеза в этой области.

В такой эскизной работе, как данная, могли быть выдвинуты некоторые положения только для обсуждения, без окончательного обоснования, и определение лирики было бы тут только схоластическим.

Повторю, чтобы остались в памяти, наиболее существенные утверждения.

Нельзя признать важным и постоянным в характеристике лирического жанра „субъективность", преобладание „чувства"

и смысловую бесконтурность, а также неисчерпаемость толкований лирической пьесы. Можно считать всеобщим и постоянным свойством лирики в мировой литературе — семантическую осложненность. Очень разнообразные средства служат к ее осуществлению: выбор многозначущих „слов", плеонастическое соединение сходнозначных (синонимичных) речевых комплексов, сопоставление сходнозвучных (омонимичных) „слов", изломистость речи, чисто семантические контрасты, известные композиционные приемы; наконец, смысловая многорядность вызывается иногда и без знаковых экспонентов—творческой функцией лирической пьесы, т.-е. ее противопоставленностью литературной традиции.

Семантика лирической пьесы не хаотична, а также рационально, строго организована, как и ее знаковой состав. Понимание поэзии всецело предуказано: 1) традицией, 2) ожиданием новизны, 3) словесной вязью („контекстом"), 4) композиционными речевыми ходами.

„Лирическая стихия" в романе, драме — участвует в иных совсем эстетических целях,—отличие функции сказывается в отличии эфекта; поэтому нельзя отожествлять лирическую речь в лирике — с привходящими лирическими элементами в других жанрах.

Искание характерных для лирики признаков в ее речевых свойствах—методологически законно, но, конечно, не достаточно. Литературный жанр не сводим к одним эстетико-речевым качествам, хотя и может определяться на основании их, по крайней мере не может быть определен, если не учитывать их.

Изучение лирических стилей (например, символического и футуристического) имеет для общей теории лирики то значение, что проясняет некоторые широко употребляемые, едва ли не всеобщие черты лирической речевой организации, какие в данном стиле оказываются доминирующими, и потому могут быть наглядно показаны.

9 мая 1925 года.

КАК СКЛАДЫВАЛСЯ РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК

ОТ РЕДАКЦИИ

XVIII век прошел у нас несомненно под знаком языковой борьбы, вернее был посвящен выработке литературного языка, который отвечал бы новым общественным условиям В начале XIX в. процесс этот в общем закончился, и у зрелого Пушкина мы находим уже вполне выкристаллизовавшийся литературный язык, подвергавшийся и подвергающийся с тех пор лишь мало осознаваемым обществом изменениям. Борьба эта происходила не только на практике, но и в теории, и отголоски ее звучат еще в первой четверти минувшего века, а торжествующие песни победителей раздавались в качестве пережитков в школе и до наших дней.

Действительно, русское общество в течение всего XIX в. воспитывалось на одностороннем полемическом освещении вопроса и считало, считает и до сих пор, будто реформа, совершавшаяся в начале XIX в, состояла в изгнании „церковнославянских" элементов из русского литературного языка, в результате чего мы получили якобы „чистый русский язык".

На самом деле все сводилось к перемещению центра тяжести среди разных стилей русского литературного языка, к выработке, под влиянием сношений с Западной Европой, способов выражения для новых понятий, новых чувств и их оттенков, и в значительно меньшей мере к утрате некоторых традиционных элементов. И потому правильнее всего считать все же современный русский литературный язык непосредственным продолжателем на русской почве „церковнославянского", точнее ю г о с л а в я н с к о г о литературного языка.

Во всяком случае ко всему этому вопросу давно пора подойти не с полемической, а с объективно-исторической точки зрения, и можно сказать, что вопрос о происхождении русского литературного языка является одним из самых актуальных в русской филологии. Поэтому редакция „Русской Речи" предполагает поместить целый ряд статей и исследований, посвященных истории русского литературного языка и в частности вопросу о преемстве в нем и вопросу о взаимоотношении, как двух его основных стихий, „церковнославянской", точнее югославянской литературной, и этнографическо-русской, так и второстепенных, прежде всего западно-европейской

Помещаемые ниже статьи С. П. Обнорского и В. В. Виноградова открывают эту предполагаемую серию и редакция надеется что они окажутся не единственными.

С. П. ОБНОРСКИЙ

К ИСТОРИИ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ЯЗЫКЕ.

При изучении русского литературного языка, как в его прошлом, так и в современном его состоянии, по необходимости приходится сталкиваться с проблемой церковнославянского наслоения в нашем языке. И это понятно. Призванный к жизни наш литературный язык был по происхождению своему не русским, а именно церковнославянским языком. Это был именно язык богатой церковнославянской письменности, пришедшей к нам в период принятия на Руси христианства, притекавшей и позднее на протяжении столетий едва ли не до самой Петровской эпохи. Этот язык приобщил нас к христианству, он стал орудием нашего школьного просвещения, на нем стала пробовать свои первые силы наша оригинальная литература, он, короче, вступил в полные права нашего литературного языка, при том не только письменного, но, очевидно, и живого разговорного, конечно, лиц передового, литературно-образованного слоя нашего общества. Необходимо должна была произойти встреча этого чуждого по происхождению и тяжелого и искусственного по характеру письменного языка с легкой конкретной живой русской стихией. Встреча двух стихий, достаточно разнородных, могла заключиться полным расхождением и замкнутой обособленной дальнейшей жизнью отдельно литературного и отдельно народного языка. Этого не произошло. Столкновение чуждого литературного и живого русского языка заключилось длительным процессом их сближения и объединения. В чем же однако проявлялось это объединение? Оно могло проявляться и проявлялось в одном—в непрерывном проникновении живой русской стихии, элементов живого русского языка в казавшиеся чуждыми русскому чутью и слуху искусственные формы книжного церковнославянского языка. Эта непрерывная и неуклонная руссификация нашего литературного языка, длившаяся веками и незакончившаяся и длящаяся в наши дни, с заметной силой обнаруживающаяся в прошлом в периоды наиболее сильно переживавшегося нами культурного подъема,

может служить до известной степени основною линией в историческом развитии нашего литературного языка.

Если бы поставить вопрос в отношении современного литературного нашего языка, насколько сильна еще в нем, после пройденной тысячелетней истории, церковнославянская стихия, трудно было бы дать обоснованный прямой ответ на этот вопрос. Теоретически добрая половина лексики нашего литературного языка по происхождению церковнославянская, синтаксический строй его пропитан церковнославянскими чертами, в фонетике, морфологии, словообразовании пестрят те же церковнославянизмы. Научно доказательно однако представить соответствующие аргументы в сколько-нибудь широком виде мы не можем: проблема церковнославянского наслоения в русском языке не нашла еще своего специального научного исследователя. Интересно при этом заметить, что самый факт двуслойности в нашем языке давно уже обращал на себя внимание. Об нем говорят уже первые наши грамматики. Так еще Памва Берында в своем „Лексиконе Славенороссском" (первое издание вышло в 1627 году) противопоставлял „славенские" формы бразда̀, брада̀, бре́мя, враг и т. д. „росским" борозда̀, борода̀, бе́ремя, во̀рог, и под., или вижду, заграждение, межда, помощь русским вижу, загороженье, межа, помочь; он даже отличал „славенское" ра̀зный от „росского" ро̀зный. Но подобные замечания, которые можно встретить и позднее у многих наших грамматистов, напр. из ближайших к нашему времени у Ломоносова, Добровского, Востокова, Максимовича, Буслаева и др., не вышли за пределы случайных наблюдений и попутных заметок, не выросли в систематически цельное разрешение вопроса [1]).

Одну из многочисленных научных заслуг покойного акад. А. А. Шахматова составляет попытка его представить в цельном виде наши сведения о гранях церковнославянского слоя в современном нашем литературном языке [2]). В результате получилось установление известного ряда фонетических признаков, позволяющих в известной категории фактов русского языка разрешать вопрос о церковнославянском их происхождении. Напр. по наличию *щ* вместо ожидаемого *ч* в словах пища, помощь, или по присутствию *жд* вместо ожидаемого *ж* в слове нужда, или благодаря церковнославянской оболочке звукосочетаний *ра, ре, ла, ле* вместо ожидаемых русских *оро* и т. д. в словах враг, вред, власть, увлечь, или вследствие произношения ударяемого *е* не *о* после палатального *н* в слове небо и т. д.,— во всех соответствующих фактах русского языка усматривается церковнославянское наслоение.

---

[1]) См об этом в труде проф С. К. Булича—„Церковнославянские элементы в современном литературном и народном русском языке", СПБ. 1893. Введение.

[2]) Ср. его „Очерк современного русского литературного языка", СПБ, 1913, также печатное издание, Лгр. 1925. глава I.

Однако, прилагая эти фонетические признаки к нашему языку и вскрывая при помощи них церковнославянский слой в русском современном языке, мы получаем в результате в нем сравнительно незначительную долю церковнославянизмов. Между тем обстоятельства, при которых слагался наш литературный язык, тот факт, что церковнославянский язык послужил основной базой, на фоне которой в ряде последующих живых русских наслоений выработался наш литературный язык, ведет теоретически к предположению, что огромная часть нашей лексики должна быть по существу церковнославянского происхождения. Таким образом выясняется недостаточность фонетического критерия в разрешении проблемы о церковнославянских элементах в нашем языке. Как в самом деле провести сколько нибудь точно черту между нашим собственным и церковнославянским слоем в нашей лексике в тех случаях, когда к ней не находит себе приложения тот или иной из фонетических признаков, установленных А. А. Шахматовым?

В этом отношении имеется однако еще семасиологический критерий. Можно именно в виде общих принципов руководствоваться соображением об основном характере исконной русской лексики, отличавшейся в семасиологическом отношении конкретностью, так как она отражала преимущественно реальные предметы, реальные качества и действия. Имея в виду эту особенность собственно русской исконной лексики, легко оценить всю ту громадную роль, какую сыграл для нас язык церковнославянский. Проводник христианства, церковнославянский язык дал нам не только готовый лексический запас церковно-терминологического характера (напр., слова — монах, дьяк, священник, кадить, крест и проч.), церковнославянский язык методически вливал в обиход нашей речи неиссякаемую струю недоставшей нам вообще отвлеченной лексики, не только христианского, но и общекультурного в широком смысле содержания. Что в этой абстрактной лексике наш язык нуждался, что он принял ее в плоть и кровь свою и хранит ее до наших дней, это показывает сравнение нашего современного литературного и народного языка. Они отличаются друг от друга достаточно резко, но существенное отличие между ними заключается именно в обилии отвлеченного элемента в лексике литературного языка и в сравнительной бедности его в лексике народного языка. Обогатившись, однако, абстрактной церковнославянской лексикой, наш литературный язык не только впитал в себя лексику, как таковую, он воспринял и оживотворил для себя ряд новых словообразовательных элементов, пришедших с этой лексикой, элементов, существующих в живом своем значении до сих пор в нашем языке. Таким путем в результате вскрывается еще формальный критерий для суждения о церковнославянских элементах в нашем языке, именно критерий словообразовательный.

Исследование вопроса о церковнославянских элементах в русском словообразовании представляет большие трудности. Оно облегчается в ограниченном круге материала — в тех именно случаях, когда самые словообразовательные элементы содержат в себе звуковые особенности, свойственные церковнославянскому языку, когда иными словами имеется уже на лицо фонетический критерий для признания за лексикой церковнославянского происхождения. Так на основании фонетических признаков А. А. Шахматов признал церковнославянское происхождение в русском языке причастных суффиксов *-ущ-*, *-ащ-* и *-енн-*. Суфф. *-ущ-*, *-ащ-* служат в литературном языке для образования действ. причастий наст. вр. (текущий, лежащий). Этот словообразовательный элемент исконно был известен и общерусскому праязыку, где звучал согласно с условиями общерусской фонетики в виде *-уч-*, *-ач-*, но здесь соответствующие образования, как глагольные формы, рано, еще в праязыковую эпоху, были утрачены и превратились с одной стороны в деепричастия (ходя, несучи), с другой стороны в простые прилагательные (ср. кипу́чий, лету́чий, могу́чий, певу́чий, теку́чий, сыпу́чий, лежа́чий, сидя́чий, ходя́чий, стоя́чий, горя́чий и т. д., то же в белорусском, напр. бегу́чий, горю́чий, живу́чий, незря́чий, смердзю́чий и смердзя́чий и т. под., и в малорусском, напр. бодя́чий, дрімучий, живу́чий, зря́чий, спля́чий, трудя́чий и под.). Таким образом современные литературные причастные формы должны рассматриваться полностью как наследие церковнославянского языка. Между прочим, этот словообразовательный элемент *-ущ-*, *-ащ-* проник (книжным путем) и в народный язык. Только здесь, в отличие от литературного языка, не привилось глагольное значение к образованиям с этими суффиксами, т. е. значение именно причастий. Это особенно знаменательно и характерно потому, что народный язык в большинстве случаев с суфф. *-ущ-*, *-ащ-* имеет как раз отглагольные образования. Ср. годя́щий, ледя́щий (и леда́щий), боля́щий, жаду́щий, завоя́щий, завиду́щий, загребу́щий, заблу́дящий и т. д., то же в белорусском, напр. гуля́щий, неминучий, умиру́щий, виду́щий и т. д., и в малорусском, напр. блудя́щий, годя́щий, линю́щий, роботя́щий и под. В действительности эти отглагольные формы представляют собой настоящие прилагательные, такие же, какими являются, напр., злю́щий, матеру́щий, большу́щий, долгу́щий, дрянну́щий, давню́щий, здоровя́щий, толсту́щий, яснею́щий и т. д., или белор. большу́щий, тму́щий, или малор. білю́щий, давну́щий, добря́щий, середу́щий, сплю́щий, щиря́щий и др. Эти народные заимствования из церковнославянского языка стали в свою очередь из народного языка проникать в литературный, которому известны, напр., прилагательные — боля́щий, злю́щий, большу́щий, жирнею́щий, завоя́щий, непутя́щий и др.—Суфф. *-(а, е) нн-* служит в литератур-

ном языке для образования страд. причастий прош. вр. (слышанный, увезенный, виденный). В народный язык проникла разновидность суфф. *-енн-*, служащего для образования увеличительных прилагательных (ср. большенный, страшенный, жиренный и под.); последние в свою очередь из народного языка проникают в литературную речь.

Вполне понятно, что по фонетическим признакам вопрос о церковнославянских элементах в нашем словообразовании может быть разрешен лишь в незначительной своей части. В этом отношении единственным методологическим путем дальнейшего разрешения вопроса является взаимное сопоставление самого лексического материала литературного и народного языка. Современный наш литературный язык, как было уже замечено выше, достаточно резко отличается от народного языка, и причины этого отличия коренятся в прошлом того и другого языка. Дело в том, что в то время как литературный язык наш сложился на церковнославянской основе, и на этой основе в течение веков отлагались русские элементы, судьба народного нашего языка была иная. Народный язык все время жил своею естественною жизнью, сохраняя за собою свою исконную основу и лишь случайно и неровно подвергаясь влиянию со стороны церковнославянского языка. К тому же церковнославянская струя, направляясь в наш народный язык, проникала в него не непосредственно, а лишь через посредство самого литературного языка, который был значительно разрежен и с течением времени непрерывно все более разрежался русскими элементами. Поэтому-то церковнославянский слой в народном языке отложился незначительно, лишь внешним образом. В народный язык естественно вошли некоторые элементы церковнославянской лексики, напр., ряд церковных терминов, или слова, выражавшие новые христианские понятия и т. д., но в существе своем народный язык, в частности основы его словообразования, его синтаксический строй, остались почти вне воздействия со стороны церковнославянской стихии. Это различие в прошлом судеб нашего литературного и народного языка, этот факт сравнительной нетронутости народного языка от церковнославянского веяния, приобретает весьма важное методологическое значение. Народный язык в известном круге фактов получает значение твердого критерия для определения рамок церковнославянских наслоений в самом нашем литературном языке. В ряде случаев именно сравнение данных литературного и народного языка — литературного, заведомо пропитанного церковнославянской стихией, и народного, сохранившего в значительной части свою чистоту и нетронутость со стороны церковнославянского влияния, по методу остатков позволяет заключать к церковнославянскому происхождению отдельных фактов литературного языка. Этот путь строгого сопоставления данных литературного и народного языка и служит основным путем к решению проблемы о церковнославянском наслоении в словообразовании, семантике, синтаксисе русского языка.

Именно этим путем А. А. Шахматов, обнаружив на основании фонетических признаков церковнославянское происхождение в русском языке причастных суфф. *-ущ-*, *-ащ-*, *-енн-*, далее расширил эту группу заимствованных словообразовательных элементов, заключив о церковнославянском происхождении также следующих суффиксов: 1) суфф *-вш-*, в литературном языке образующий действ. причастия прош. времени (взявший, пошедший); исконно этот суффикс был известен и русскому языку, но рано исчез из употребления, сохранившись в языке лишь в виде деепричастия (взявши); 2) суфф. *-м-*, образующий в литературном языке страд. причастия наст. вр. (несомый), также утраченный живым русским языком (ср. остатки — знàмо дело, вéдомо); 3) суфф. *-ейш-*, служащий для образования в литературном языке прилагательных превосходной степени (добрейший), в живом русском языке рано исчезнувший.

Особенно важными представляются приобретенные литературным языком суффиксы для имен с обозначением отвлеченных понятий. Такими суффиксами в нашем языке следует признать — *-ость*, *-ство* (*-ствие*), *-ние* (*-нье*), *-изна*, *-знь*. Трудно было бы представить прямое доказательство церковнославянского происхождения этих суффиксов: непосредственных соответственных фонетических признаков они не содержат. В этом отношении главным аргументом, помимо общего впечатления искусственности от слов с названными суффиксами, служит результат сопоставления самого лексического материала с этими суффиксами, относящегося к литературному и народному языку. Сопоставление же это свидетельствует, что народная лексика не пользуется указанными словообразавательными элементами, как живыми суффиксами. В народном языке имеются те или иные отдельные слова с приведенными суффиксами, но общий вид их не оставляет никаких сомнений в том, что подобные словарные единицы чужды складу живого языка, что слова эти случайно проникли в народный язык из литературного источника. В этом не трудно убедиться из непосредственного знакомства с соответственным материалом, представляемым народным языком.

Суфф. *-ость*. Для этих образований главные источники областной лексики — „Опыт областного великор. словаря“, изданный II Отделением Академии Наук, СПБ. 1852, и „Дополнение“ к нему, СПБ. 1858, — дают следующий материал:

(Божия) ми́лость, кри́вость, ли́хость, ма́лость, тя́жесть, я́рость, пра̀вность, хру́шкость (ср. хру́шкий-крупный), соба́чливость, учли́вость, шатова́тость (непостоянство), ср. ша́лостливый; ди́кость, ду́рость, тверёзость, тя́гость, зави́дость, хорòбрость, бле́клость, натвердéлость, бéдность, ви́нность, гру́бность, дома́шность, жи́вность, ма́нность (все, что сладко), ща́дность, незóбливость (беззаботность), ср. безхи́тростный, ду́ростный, ка́рестный (мерзкий), ли́хост-

ный, ме́лкостный, ми́лостный, пе́рвостный, су́хостный, ти́хостный, я́ростив.

Ср. еще данные:

1) Из Смоленской губ.: бли́жность, бры́дкость, буйно́сть, валкова́тость, гру́бость, до́брость, жа́лость, живность, крива́тость, кре́пость, лю́бость, ме́лкость, млость, молодо̀сть, ме́стность, нелади́мость, нестяжи́мость, облы́жность, обма́нность, осо́бливость, осе́(д)лость, отве́тность, принадле́жность, проти́вность, ра́дость, скве́рность, ско́рость, скуко́бость (ср. скуко́бить-выняньчить), сла́дость, хитрость, хра́брость, я́рость; ср. зло́сливый, первости́нка (Добровольский В. Н. „Смоленский областной словарь". Смоленск. 1914).

2) Из Вятской губ.: ви́нность (прови́нность), гне́вность (Васнецов Н. „Материалы для объяснит. областного словаря Вятского говора". Вятка. 1907).

3) Из Ростовского уезда Ярославской губ.: пова́дность, пова́дливость (Волоцкий В., Сборник II Отделения Академии Наук, т. 78 № 3).

4) Из Московского уезда: блаполу́чность, ма́лость, ра́зность, даже—у́мственность (Чернышев В. И., Сборн. II Отд. Акад. Наук, т. 68, № 3).

Суфф. *-ство.* Материал из „Опыта обл. слов." и „Дополнения" к нему: бо́жество́, худо́жество, язы́чничество, же́нство, отдале́нство, каю́рство (повинность возить на собаках, Камчат.), почте́нство, просто́рство, ре́мство (злоба), супо́рство, суседство, ражство́, руково́дствоваться, шике́йство, безо́тчество, дома́шество, кустарничество, приобе́жество, рожество́, убе́жество, убо́жество, бога́тество, безугомо́нство, бра́нство, бухва́льство, вьюни́тство (пенье свадебных песен), доброра́дство, де́вство, злыда́рство, коро́вство (уход за коровами), кри́вство, мыта́рство, напу́тство, нахра́пство, облы́жство, одино́ство, озорство́, поску́дство, препя́тство, самоду́рство, нареч. сма́льства, транжи́рство, удово́льство, упи́вство, ср. да́рствовать, издевствовать, недово́льствовать, супо́рствовать.

Ср. еще данные:

1) Из Смоленской губ.: ака́чество, вся́ченство, выхува́нство, ведьмовство́, нареч. за-не́кальством и за-нима́льством, здра́стуй, корчемство́, лени́вство, множество́, мужи́чество, наруга́тельство, ни́ство (нищенство), лека́рство, о́бщество, одино̀чество, ока́янство, оплошство, опостыльство, опуще́нство, па́нство, пе́рвенство, плюга́вство, пога́нство, послуше́нство, приго́жество, прида́нство, присмеха́тельство, распу́тство, рахма́нство, сре́дство, ста̀рство,

уби́вство, уро́дство, убо́жество, хозя́йство, хоро́шство, ца́рство, человѣ́чество (Добровольский).

2) Из Вятской губ.: бога́сьво, ро́сьво, уби́всво (уби́йсво), хресья́нство, ца́рьсво, ср. жи́тельство, иска́тельство, обяза́тельство (Васнецов).

3) Из Ростовского уезда Ярославской губ.: домовни́ство, сватовство́ (Волоцкий).

4) Из Московского уезда: безу́мство, новобра́нство, хоро́шство, ца́рство, ср. ненави́дствовать, схо́дствовать (Чернышев).

5) Из Костромского уезда: сре́дства и средства́, о́бщество и общество́ (Виноградов Н. Н., Сборник II Отделения Академии Наук, т. 77, № 8).

6) Из Духовищенского уезда Смоленской губ.: е́вство (еда) (Труды Московской Диалектологической Комиссии, вып. II, 92).

Суфф. *-ствие*. Этот суффикс известен в широком народном употреблении едва ли не в двух словах — лека́рствие и сре́дствие, ср., впрочем, еще схо́дствие, ца́рствие Смол. губ. (Добровольский).

Приведенные перечни слов должны быть с полным основанием отнесены к числу церковнославянизмов. С одной стороны во многих из этих слов налицо формальные фонетические признаки, по которым они должны быть причислены к категории церковнославянизмов. Ср., напр., сладость (не солодость), храбрость (не хоробрость), разность (не розность), благополучность (не болог-), умственность (производное от причастия на *-енн-*) и т. д., или богатество, божество и т. д. (не богатство, божство), также все слова на *-ствие* (не-*ствье*). С другой стороны почти все эти слова производят общее впечатление искусственности сложения, чуждой вообще народному складу словообразования. Конечно, нам, сросшимся с литературною речью, иногда психологически очень трудно силою анализа уловить „искусственность“ строения тех или иных слов, к которым мы в повседневном их употреблении так привыкли, — ср., напр., такие слова, как лихость, живость, тяжесть, милость, жалость, крепость, бедность и т. д, или богатство, рож(д)ество, сватовство, свойство и под. [1]). В этом отношении косвенное подтверждение неисконности всех этих образований для живого русского языка

[1]) Впрочем, образования на *-ость* относительно легко осознаются как именно свойственные по преимуществу литературному языку, выдавая тем свое стороннее, церковнославянское происхождение. Ср. приведенный материал слов на *-ость* из народного языка, относительно незначительный, и широкую производительность этого суффикса в литературном языке, где при помощи *-ость* может быть образовано имя существительное почти от любого прилагательного. В этом отношении искусственность подобных имен на *-ость* во многих случаях выдает себя со всею очевидностью, ср., напр., такие слова, как зеленость, красивость, деревянность, всхожесть, текучесть и т. под. Интересно между прочим заметить, что Даль в своем словаре дает почти от каждого имени при-

может служить тот факт, что для названной категории слов, т. е. имен существительных со значением абстрактных свойств, качеств, действий, живой русский язык имеет и исконные русские образования. Таковы именно образования на *-ота,-ина,-ь* и др. Так при лихость, тягость и т. д. русский язык имеет и исконно русские дублеты: лихота, тягота, мелкота, беднота, сухота и т. под., или — кривь, дурь, ярь, мелочь, сушь, тишь, рознь и т. д. Между прочим имена на *-ость* и *-ство* известны также белорусскому и малорусскому языку (суфф.-*ствие* в обоих языках отсутствует), имеют здесь довольно значительное распространение, но, очевидно, и здесь они связаны преимущественно с литературным употреблением и восходят к тому же церковнославянскому источнику, отчасти непосредственно, отчасти через посредство русского (великор.) литературного языка. Ср. несколько примеров из того и другого языка: суфф.-*ость* — белор. бáгносць, безвстыдливосць, блéдосць, богобóйносць, бóйкосць, брúд(к)осць, бýйносць, бéлосць и т. под, малор. акуратність, байдýжість, бáйність, бáгність, безбéжність, берéжність, бідність, біліcть, більшість, благородúність, (sic! благ- не болог-, род не рід), блáгость (sic! благ- не болог-, -ость не -ість), блúзькість, блідість, богобійність, бóлезність, братолюбність, брідкість, бриклúвість, бýйність, бýтність, бýчність, и т. д.; суфф. -*ство* — белор. арендáторство, бáбствоибабствó, баломýтство, бáхурство, безбóжество и т. д, малор. авдúторство, бáбство, багáтство, баламýтство, безбóжництво и проч.

Суфф. *-ние* (*-нье*). При помощи этого суффикса образуются отглагольные имена существительные, которые, следовательно, по своему значению представляют абстрагированные действия и состояния. Надо думать, что исконно этот суффикс был известен и русскому языку, но здесь он позднéе потерял свое живое значение и уже в литературном языке вторично возродился, отвлеченный от большого количества слов с этим суффиксом, проникших в литературный язык из церковнославянского языка. Вообще современный народный язык знает мало слов с этим образовательным суффиксом (в отличие от литературного языка, в котором от большинства глаголов возможны именные образованияна *-ние,-нье*). Ср.: переменéнье, снедáнье, пеклевáнье, тóканье, жáмканье, знáние, кщéние, образовáние, отправлéние, стражéние (bellum), тарновáние, прилáскание, пýгание („Оп. обл. слов."); благословлéнье, брáнье, вéдренье, венчáнье, вечеровáнье, вéданье, вячáнье,

лагательного существительное образование на *-остъ*, и большое количество этих, часто произведенных самим Далем, слов обнаруживает всю свою искусственность, и нередкие из них живой литературной речи оказываются совершенно чуждыми. То же у Даля наблюдается с образованиями на *-ство*.

га́ленье, да́ванье, жава́нье, заведе́нье, за́ручёнье, зверова́нье, ла́женье, но́шенье, отко́шенье, охмеля́нье, па́ренье, рыба́ченье, скреба́нье, сложе́нье, сумле́нье, уважде́ние, увида́нье, возможе́ние, стремле́ние (Доп. к Опыту).

Ср. еще данные:

1) Из Смоленской губ.: боéние, баславéнье, дрыжáние, ввéдение, вздыхáние, видéнье, витáние, воевáньище, воскрысéнье, вскормлéние, глаголения, гляжéние, гы́ркания, до-свидáния, достоя́ние, дышáнье, жáланье, и мн. под. (Добровольский). [1]).

2) Из Вятской губ.: благословлéньё, владéньё, галýшеньё, говéньё, (рóзговленьё), заведéнье (sic! не заведеньё), измышлéньё, изможéньё, молóченьё, пáхтаньё, повенчáньё, подáваньё, подаянье (sic!), поминовéнье (sic!), помрачéньё, пýканье (sic!), скресéнье (sic!), столованье (sic!), страждáньё, сумлéньё, удивлéньё (Васнецов).

3) Из Ростовского уезда Ярославской губ.: вы́данье, зáговенье, люблéнье, слáженье, побывáнье (Волоцкий).

4) Из Московского уезда: владéнье, лапóшенье, молотéнье, строéнье, мозголóвие, обнаковéние, рукописáние (Чернышев).

Относительно приведенного материала также не может быть никакого сомнения в церковнославянском его происхождении. Об этом говорит колебание одной внешней формы этих образований, как образований на *-нье* и *-ние*. Очевидно, в словах на *-нье* надо видеть лишь внешнюю русскую оболочку на чуждом скелете, как имеем мы ее, напр., в допрéж (не допре(ё)жд), промéж (не проме(ё)жд) и под. Об этом говорит далее связь образовани на *-нье*, т. е. отглагольных существительных, с соответственными глагольными формами страдательных причастий на *-нн-*, о церковнославянском происхождении которых сказано было выше. Наконец, и в этих образованиях на *-нье*, не говоря уже о словах на *-ние*, сильнейшим образом дает себя чувствовать искусственность

---

[1]) Здесь можно заметить, что „Смоленский областной словарь" В. Н. Добровольского отличается от прочих областных словарей: его автор с большею широтой использовал лексику не живую народную, а принадлежащую местным городским центрам, в частности городу Смоленску. Понятно, что городская лексика должна отличаться от глухой деревенской лексики. В этом действительно легко убедиться по названному словарю: в нем именно очень много слов и оборотов с ясными следами проникновения из литературной речи. В частности здесь оказывается и относительное обилие образований на *-ние* (*-нье*) сравнительно с прочими областными источниками: эти слова составляют принадлежность по преимуществу городской мещанской среды (в особенности жителей самого Смоленска), и проникли они в нее литературным путем, отчасти непосредственным — книжным, отчасти путем культурного общения с иными более крупными центрами, как Москва и др.

сложения и известная „литературность“ значения многих слов, что уже само говорит за происхождение их из литературного, книжного источника. Характерно в этом отношении и здесь заметить, что народный язык также имеет соответственные отглагольные образования, но употребляет иные суффиксальные элементы исконного русского происхождения. Ср. образования на *-ка, -ьба* и др., напр., в параллель к некоторым из приведенных церковнославянизмов живые русские лексические варианты — (вы) печка, сушка, варка, отправка, бороньба, заручка, лазка, ладка, носка, косьба, коска, порка, скребка, молотьба, стройка и т. под.

В данном выше областном материале слов на *-нье* не содержатся, намеренно выделенные, образования на *-нье́*, т. е. с наконечным ударением. Дело в том, что, если относительно приведенных образований на *-нье* (неударяемое) не может быть сомнения в церковнославянском их происхождении, то можно иначе судить о происхождении образований на ударяемое *-нье́*. Так А. А. Шахматов считает церковнославянскими образования на *-нье, -ство*, но склонен признавать русскими по происхождению соответствующие слова на ударяемое *-нье́, -ство́*. Это заключение ближайшим образом А. А. Шахматовым не аргументировано, да оно и не может быть доказано. Напротив, можно было бы привести соображения против выделения этих образований, как русских, из общей категории образований на *-нье, -ство*, несомненно церковнославянского происхождения. Данные народного языка с ударяемым суфф. *-нье́* немногочисленны, драньё, печеньё, пеньё („Опыт обл. слов.“), веленьё: отданьё, священьё, соленьё, сушеньё (Доп. к „Опыту“), веденьё (ввидяннё), жраньё, лганьё, лишеньё, раньё, еденьё (Добровольский), жданьё, сканьё, тарганьё (Васнецов), вареньё. Нельзя не обратить внимания на то, что в приведенном перечне находятся слова заведомо церковнославянского происхождения. Таковы священьё и введеньё (наименование церковного праздника), далее—веленьё, лганьё, лишеньё, как образования от глаголов, проникших в русский язык из церковнославянского; наконец, даже такие слова, как отданьё, тарганьё, или печеньё, вареньё, соленьё, сушеньё, в известном смысле и все остающиеся (драньё, жданьё, жраньё, пеньё, раньё, сканьё, еденьё) в отношении своего строения находятся для сознания говорящих в тесной связи с предполагаемыми страдательными причастными формами на *-нн-*, по происхождению церковнославянскими. В результате таким образом выясняется почти необходимо церковнославянское посредство во всех приведенных образованиях на ударяемое *-нье́*. Тем более поэтому не приходится считаться с элементом наконечной ударяемости этих слов, как будто свидетельствующей об исконном русском происхождении этих образований. Как показывают примеры в роде священьё, введеньё, ударение здесь вто-

ричное, произошло оно поздно на русской почве и было вызвано очевидной аналогией с иными многочисленными категориями русских образований на *-jó*, таких, как пеньё (пни), кольё, молотьё, дурачьё и т. под. Таким образом и в рассмотренных образованиях на *-нье* оказывается русскою лишь внешняя оболочка, за которою — остов чуждый складу русского словообразования, церковнославянский. Любопытно отметить, что в белор. и малор. языке (литературном) также находятся образования на *-нье* (*-ние*, *-ння*), но с ударением не наконечным. Ср. напр. белор. азáрничанне, áйканье, арендовáнне, бáбинне, бабúченне, бáвинне, бáвканне, бáвленне, бадáнне и т. под., малор. аяйкання, басувáння, бáяння, белькотáння, бiдкання, благословéння и т. д.

Суфф. *-изна*. В современном литературном языке этот суффикс имеет живую образующую силу, ср. белизнá, желтизнá, прямизнá, левизна, дешевúзна, дороговúзна, отчúзна и под. В народном языке напротив у него весьма ограниченное употребление. Ср. панчúзна (барщина) Рославл. у. Смол. г., пя́тлизны (?), plur, (=пятна) Рыльск. у. Курск. г., челизнá Вятск. г. („Опыт обл. слов."), также целизнá ibid. (Васнецов), белúзна (=белое пятно) Шенк. у. Арханг. губ., едренúзна (=сила, крепость) Арханг. губ. (Доп. к „Оп."), белúзна (=отменная чистота) Смол. г., гулявúзна (=гуляка) Смол. г., неукарúзна (=дурная, ленивая, от которой нет пользы, корысти) Пореченск. у. Смол. г., ср. укорúзная слóва (брань) Краснинск. у. Смол. г. (Добровольский), новúзна (=свежий овощ или хлеб) и новизнá (=новая земля, новь) Вятск. губ. (Васнецов). Искуственность всех этих слов очевидна. Об этой искусственности и чуждом характере данных образований с точки зрения русского словообразования свидетельствует сама народная лексика. Народный язык, сталкиваясь с подобными образованиями на *-изна*, притекавшими из литературной речи, воспринимал их нередко ошибочно и далее освоивал их с близкими в звуковом отношении, известными ему образованиями на *-ина*, *-ень*, *-сть* (звучавшее в живом произношении обычно как *-сь*). Так литературное дешевúзна звучит в областном употреблении в виде дешевúзень Тихвинск. у. Новгор. г. („Опыт обл. слов."), также в Заонежье (Барсов „Причитания сев. края", II, 320), или дешевúсть Орловск. г. („Опыт обл. слов."), дороговúзна — в виде дороговúзень Тихв. у. Новг. г. (Доп. к „Опыту"); вместо литературных белизнá, чернизнá, прямизнá народный язык пользуется формами белúзина Шенк. у. Арханг. г., чернúзина Шенк. у. и вообще Арханг. г. („Опыт обл. слов."), прямúзина Осташк. у. Тверск. г. и Псковск. г. (Доп. к „Опыту"), а при форме белúзина знает и другое образование — белúзь Шенк. у. Арханг. г. („Опыт обл. слов."). Интересны также показания белорусского и малорусского языка

в отношении образований на *-изна*. И в белор. и малор. соответствующих слов немного. Ср. белор. бабúзна (=наследство от бабушки), белúзна (=тонкое белье), грубúзна, даровúзна (=подарок), жовцúзна, исцúзна (=правый иск), кривúзна, мацерúзна (=наследство от матери), мущúзна, masc. (=высокорослый мужчина), отчúзна (=наследство по отцу), ср. отчúзный=наследственный, панщúзна (=барщина), потребúзна, прямúзна, рущúзна, рябúзна, сивúзна (=седина), старúзна (=ветошь), сыровúзна (=что либо сырое), тру(ц)úзна (=отрава, ср. труиць и трýциць, отравлять) [1]). Сходен материал в малорусском: бабúзна, білúзна (=белье), гречúзна, даровúзна (ср. нареч, даровúзно), дідúзна (=наследство от деда, ср. дідúзний, =родовой), козáчизна, малúзна, материзна (ср. материзнений), носатúзна (=сап, ср. носáтий, больной сапом), отчúзна (=наследство от отца, родина, ср. отчúзний), польщúзна, потрéбизна, принцúзна (=принцесса), пустúзна, роботúзна, рогатúзна (=рогатый скот), сивúзна (=седина), старúзна (старые вещи). Обращает на себя внимание необыкновенная взаимная близость белор. и малор. словарного состава, включая и совпадение в значениях отдельных слов, с другой стороны расхождение этого материала с приведенным выше великорусским. Нельзя далее не обратить внимания на совпадение белор. и малор. материала по выдержанности ударения — ударение всюду падает на предконечный слог (единичными отступлениями в малор. козáчизна и потрéбизна позволительно пренебречь). Перед нами очевидное указание на проникновение этих слов в белор., равно и в малор язык из польского языка. Действительно, почти для всех белор. и малор. примеров можно указать на подлинник в польском языке. Ср. польск. bielizna (=белье), iścizna (=главное дело), krzywizna, macierzyzna, mężczyzna, ojczyzna, panszczyzna, siwyzna (=седина), starzyzna (=ветошь), surowizna (=сырье), trucizna, kozaczyzna, nosacizna, puścizna, robocizna, rogacizna, greczyzna, Ruszczyzna. В результате, таким образом, и белор. и малор. данные с суфф. *-изна*, равно как и великорусский материал, свидетельствуют одинаково, что эти образования проникли в русский язык в его целом (включая великор., и белор. и малор.) сравнительно поздно и из сторонних источников, иными словами, что они не исконного общерусского происхождения.

Суфф. *-знь*. Сказанное о суфф. *-изна* позволяет сделать и дальнейшее предположение: повидимому, и суфф. *-знь* в имен-

---

[1]) Ср. еще белор. варианты отклонений к приведенному материалу слов на *изна*: сыровúзнь, сырые овощи и плоды, ср. выше сыровúзна; дорогóвь (=дороговизна).

ных образованиях был чужд исконно живому русскому языку, и слова нашего литературного языка, как боя́знь, боле́знь, казнь, кознь, жизнь следует также считать церковнославянизмами в нашем языке. Действительно, живой народный язык образований на *-знь* не знает и, если пользуется теми или иными единичными соответственными пришельцами из литературного языка, то облекает их при этом в иные одежды, видоизменяя в наиболее привычные в языке и акустически близкие образования на *-сть* (типа волость, напасть, зависть, страсть и под., где словообразовательным элементом является собственно не *-ст-*, а *-т-*). Ср. обычное народное жисть вместо литературного жизнь, бо̀лесть (Васнецов, Добровольский), бо̀лестный (Доп. к „Опыту"), ср. выше областные дешевисть и белизь; ср. еще в Шадринском у. Пермской губ. безбоя́сь, род. безбоя́сьти (Бирюков В., „Словарь", Шадринск 1923), также в Смол. г. нибоя́сь, т.-е. = небоязнь (Добровольский, стр. 475). То же видим в белор. и малорусском. Ср. белор. бо̀лесць. В малорусском при чистых церковнославянизмах жизнь, при́язнь находим бо̀ясть, бо̀лість (при бо́ясть родственные формы, — безбо̀язний, богобоя́зний, ср. богобоя́зливий, боязки́й, безбоя́ззя, а при бо́лість — бо́лезний, бо́лізний, но и безбо́лісний, бо́лісний, бо̀лесний).

Кроме рассмотренных суффиксов, восходящих по происхождению к церковнославянскому языку и служащих для образования отвлеченных имен существительных, к тому же церковнославянскому источнику следует отнести еще два суффикса, служащих также для образования имен существительных, но со значением agens'ов. Таков, во-первых, суфф. *-тель*. Крайне производительный в литературном языке, этот суффикс почти неизвестен собственно народному языку. Вот все примеры на этот суффикс из областного языка: роди́тель, ср. значи́тельно („Опыт обл. словаря"); хлеба́тель, ср. мни́тельный, роди́тельский, сквози́тельный (—ая бестия), сумли́тель, ный (Доп. к „Опыту"); богустрада́тель, дова̀тель, искуси́тель, научи́тель, (не)прия́телька, рачи́тель, роди́тель, следи́тель (в значении „следователь"), ср. действи́тельный, реши́тельно, сходи́тельный, ср. еще на(про)смеха́тельство (Добровольский); люби́тель. позва̀тель, прозви́тель, ср. руга̀тельник, учи́тельник, также жи́тельство, иска́тельство, обяза́тель, ство, ср. еще хода́тель вм. ходатай (Васнецов); вреди́тельный, замеча́тельный, затрудни́тельный, пользи́тельно (Чернышев); полюби́тель (Герасимов, Сборник II Отделения Академии Наук, т. 87, № 3). Все приведенные слова — явно книжного происхождения. Нет основания поэтому и в словах жи́тель, волосте́ль усматривать иное что, кроме церковнославянизмов (А. А. Шахматов пред-

положительно считает их русскими по происхождению). Если в связи с употреблением этих слов ощущается известная разница, то она заключается лишь в том, что, как технические названия, бывшие в сравнительно частом употреблении, эти слова более тесно срослись с обиходною живой речью. В белор. и малор. языке слов на *-тель* также немного, особенно в белорусском [1]), и все они также явного книжного происхождения. Между прочим в малорусском суффикс звучит *-тель*, не *-тіль*, — признак позднего происхождения в языке. — Вторым суффиксом является суфф. *-ит*. Этот суффикс явно церковнославянского происхождения. В церковнославянском языке он в свою очередь произошел из греческого языка, отвлеченный от греческих заимствованных слов на —ίτης. Впрочем, в русском языке слова с этим суффиксом единичны. Таковы — в о р о ж б и́ т, н а́ й м и т („Опыт обл. слов"), з а й м и́ т (Доп. к „Опыту). Ср. также белор. и малор н а́ й м и́ т.

---

[1]) Ср. белор. д о б р о д з е́ ц е л ь, masc., н а у ч и́ ц е л ь, п р и я́ ц е л ь с т в о, п р о и з в о д з и́ ц е л ь, с п о к у с и́ ц е л ь, т р у и́ ц е л ь. Малорусский материал несколько значительнее б р а т и́ т е л и́, plur, г о н и́ т е л ь, г р а б и́ т е л ь, з а в и́ н и́ т е л ь, з а с і д а́ т е л ь, з б а в и́ т е л ь, з в о д и́ т е л ь, з л о б и́ т е л ь, з н а к о м и́ т е л ь, к а з а́ т е л ь, к а р а́ т е л ь, н а в ч и́ т е л ь, н е п р и я́ т е л ь, о б ы в а́ т е л ь, п е р в о ж и́ т е л е ц ь, п о г у б и́ т е л ь, п о м с т и́ т е л ь, п р и́ я т е л ь, р о д и́ т е л ь, с в я т и́ т е л ь, с л у ж и́ т е л ь, с п а с и́ т е л ь, (с)т в о р и́ т е л ь, у р в а̀ т е л ь, у ч и́ т е л ь, х р е с т и́ т е л ь, ц і л и́ т е л ь. (Здесь, как и выше, источниками белор. и малор. материала служили. Н о с о в и ч, „Словарь белорусскогп наречия", С. П. Б. 1870, его же „Дополнение к Белорусскому Словарю", С. П. Б. 1881 (Сборник II Отделения Академии Наук, т. 21, № 6); Г р и н ч е н к о, „Словарь украинского языка", Киев, 1907—1909, 4 тома).

В. В. ВИНОГРАДОВ

К ИСТОРИИ ЛЕКСИКИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

§ 1. В русском языкознании укрепилось такое определение литературной речи: это — „произносимый общерусский язык, народный источник которого московский говор и ему подобные („акающие“ говоры) с примесью церковно-славянского элемента“ [1]). От Ломоносова через зачинателей всестороннего научного описания литературного языка — Бодуэна де Куртенэ и Шахматова — это определение с несущественными вариациями повторяется во всех курсах, руководствах и отдельных статьях [2]). Едва ли с ним можно согласиться, так как своеобразие литературного языка обусловлено не столько его фонетико-морфологической базой, сколько особенностями его лексики, семантики и синтаксиса. Поэтому и в принятом определении литературной речи представляется ценным лишь указание на исключительную роль церковно-славянских элементов в ее истории. В общих характеристиках этапов развития литературного языка самый процесс его эволюции рисуется, как вытеснение первоначальной церковно-книжной стихии разговорно-речевыми лексемами [3]). При всей упрощенности этой исторической схемы, которая к тому же страдает смешением разных жанров литературно — книжной речи с говорами разговорно — интеллигентского языка, в ней существенно сознание (хотя и не определенное), что миграция церковно-славянизмов — центральная проблема истории русской литературной речи.

---

[1]) Бодуэн де Куртенэ. „Отрывки из лекций по фонетике и морфологии русского языка“. Филол. Зап. 1881. Вып. IV — V.

[2]) Ср. Шахматов. „Очерк современного русского литературного языка“, 22 — 23 стр. Его же. „Очерк основных моментов развития литер. языка“ (в Истории русск. „лит. под ред. А. Е. „Грузинского). Соболевский. „Русск. Литерат. язык“ (в „Трудах I съезда преподавателей русск. языка“. СПБ. 1904). Карский. Е. Ф. „Главнейшие течения в русск. лит. jезыке“. Варшавск. Унив. Изв. 1893. IV. Будде. Е. Ф. „Краткий очерк Истории Русск. литерат. языка“. Кошутич. „Грамматика Русского jезика“. Пгд. 1919. Богородицкий В А. „Общий курс Русской Грамматики“. Казань. 1913. Стр. 463 и след. А. Михайлов. „Опыт введения в изучение Русского Литературного языка и письма“. 1911 г. Стр. 143 — 152.

[3]) Ср. Шахматов. „Очерк совр. Лит. Русск. яз “ Его же. „Очерк основных моментов развития лит. языка“.

Отсюда ясно, что сама точность в определении понятия русского литературного языка и в понимании его взаимоотношения с народными говорами зависит от предварительного выяснения вопроса о церковно-славянизмах.

§ 2. В самом деле, структура литературного языка определяется двумя существенными признаками: 1) своеобразием грамматической системы; 2) лексикологическим инвентарем. Но из такого определения и вытекает необходимость разграничения в сфере литературной речи двух предельных понятий, которые реализуются в многообразии смешанных форм: понятий речи литературно-книжной и литературно-разговорной. Обе эти речевые системы представляют как бы два круга, сливающиеся некоторой частью своей грамматической структуры и словаря, но за то другими сторонами далеко выходящие за пределы друг друга. И вместе с тем каждая из этих сфер является лишь фоном для лексикологической и стилистической дифференциации, обуславливающей деление письменной речи на жанровые разновидности (язык газеты, язык деловых бумаг и т. п.), разговорной речи — на жаргонные типы (жаргон школьный, жаргон газетчиков и другие профессиональные и т. п.).

Следовательно, с точки зрения социальных расслоений и культурно-общественных функций литературный язык представляет сложную систему взаимодействий между устною и письменной речью, с одной стороны, и между разными профессионально жаргонными типами и письменными жанрами, с другой стороны. Пестрота смешения языковых форм в литературной речи усложняется еще примесью этно-диалектических различий. Кроме того, литературный язык — не только орудие социальных взаимодействий, но и форма индивидуально-творческих воздействий. Отсюда — тесная его связь с языком литературных произведений, при посредстве которых входят в его систему индивидуальные новообразования семантического (особенно в области фразеологии) и синтаксического порядка. Нередко индивидуально-художественные речевые построения определяют нормы последующего развития литературно-книжной речи, (напр., язык Пушкина, Тургенева и т. п.).

Таким образом, изучение литературного языка, чтобы хоть сколько нибудь приблизиться к определению системы литературной речи и к выяснению истории ее форм, должно быть одновременно и диалектологическим и стилистическим.

В этих же двух аспектах надо ставить и вопрос о церковнославянизмах, как одной из стихий литературной речи. Это — не только проблема „заимствованных слов“. Это вопрос об организации письменной речи, о миграции ее форм в разные типы разговорной речи, о взаимодействии устной и письменной стихии в истории русского литературного языка, об индивидуальных построениях на фоне его эволюции и их роли в общем движении литературных форм.

§ 3. Между тем понятие о церковно-славянизмах в истории русского литературного языка не раскрыто полностью. Обычно церковно-славянизмами называются слова „болгарского“ („югославянского“) происхождения, и критерием для выделения этих заимствованных слов является метод фонетического сопоставления морфем, опирающийся на сравнительную грамматику славянских языков. Однако, количество обособляемых таким путем церковно-славянизмов ничтожно сравнительно с общей массой церковно-книжных лексем, бытовавших в письменной и разговорной интеллигентской речи. В этом убеждает хотя бы перечень в курсе А. А. Шахматова тех из них, которые еще употребительны в современном литературном языке. А, кроме того, в словах, составленных из нескольких морфем, легко по „церковно-славянскому“ типу одной из них заключить об общем церковно-книжном характере целостного слова. Такие заключения у исследователей обыкновенны, но мало убедительны: ведь соответствующие лексемы могли возникнуть в обыденно-интеллигентской речи посредством сочетания морфологически-действенных частей, которые в своем генезисе восходят к разным языковым стихиям. Теоретически этот процесс морфологической ассимиляции признается всеми исследователями церковно-славянизмов[1]), но на практике часто игнорируется и во всяком случае не обставлен никакими методологическими предостережениями. Напр., А. А. Шахматов относит к церковно-славянизмам все слова, содержащие префикс *со* — вместо ожидаемого (после выпадения *ъ*) *с*, в том числе — согреть, (ср. обычное в народных говорах: согреть самовар и т. п.), собирать (ср. собрать; ср. собирать — смоленск.) Любопытно, что в „Церковном словаре“ Петра Алексеева[2]) ни одно из этих слов не приведено. И вообще сам по себе голый факт наличия префикса *со* (вместо „законного“ *с*) без определения его функций не может служить достаточным свидетельством в пользу церковно-книжного характера слова, особенно при наличии следующих двух согласных: (ср. народно-диалектические лексемы: сохватать — холмогорск.[3]), сорядить — смоленск.[4]), солаживать — смол., сощипнуть — смол, совенчаться, солюбовать, сомениться — смол. и т. п.). И обратно: префикса *со* не имеют такие явные заимствованные

---

[1]) См. у. Булича. „Церковно-славянские элементы в современном литературном и народном русском языке“. СПБ. 1893, 46 стр., у Шахматова, „Очерк“. 58 стр.

[2]) „Церковный словарь или истолкование речений славенских древних“... сочиненный Московск. Арханг. собора Протопресвитером и Императорской Росс. Академии членом Петром Алексеевым Ч. I—III. СПБ 1794.

[3]) А. Грандилевский. „Родина М. В. Ломоносова“. (Сборн „ОРЯС“. т. 83, стр. 273).

[4]) В. Н. Добровольский „Смоленский Областной Словарь“. 854 стр. и сл

„церковно-славянизмы": сподвизатися (Филипп. 1. 27 и 4. 3)[1], рядом: сподвижник; слияние (Григ. Наз.: 41)[2], схождение[3], сляцатися (согнуться — Псал. 37. 7)[4] и т. п. Ср. также древне — русские параллели к современным формам: свершити, счетати, счинение, скровный — „тайный", сблаговолити и т. п.[5]). Ср. у Карамзина: сопутник при поздн. и совр. спутник и т. п.

Таким образом, ясно, что метод сравнительно-фонетического сопоставления лексем приводит (при наличии явных признаков) лишь к разрешению вопроса о церковно-книжном происхождении некоторых морфем, к определению церковно-книжных элементов, которые, вошедши в организм литературной речи, подвергались здесь своеобразному осмыслению и вступали в различные соединения при возникновении новых лексем, приводит к установке церковно-книжного морфологического инвентаря. Этот вывод представляется бесспорным как по отношению к основам — корням, так и словообразовательным аффиксам. Однако, даже тогда, когда прозрачно сочетание в одной форме разнородных морфологических частей — русских и „церковно-славянских", напр., при подведении чисто русских слов под грамматическую категорию церковно-болгарского образования, историки русского языка произвольно распространяют термин „церковно-славянизм" на целостные слова и смешивают историко-морфологическую точку зрения с лексикологической. Так А. А. Шахматов пишет: „Разумеется, в разговорной речи... причастия производятся и от чисто русских слов, но, напр., запаханный остается таким же церковнославянизмом, как пашущий, замороженный, как хоронящий"[6]). Очевидно, что в понятие „церковно-славянизм" в этом случае влагается совершенно иное содержание, чем по отношению к таким „заимствованным" словам, как властелин, бразды правления, вождь и т. п.

Смешение морфологической и лексикологической точек зрения практически безвредно при таких условиях, когда раскрытие генезиса морфологических частей слова совпадает с разрешением вопроса о генезисе целостной лексемы, т. е. когда слово состоит из одной морфемы или из нескольких, но однородных по своему происхождению — и притом сросшихся в заведомо давнее время (как удостоверяют свидетельства памятников и обще-грамматические сравнительные наблюдения). Однако, и при этих условиях морфологический анализ слова не разъясняет всех тех вопросов, которые стоят перед лексикологией. Принципиальное же разгра-

---

[1]) „Церковный словарь" П. Алексеева. Ч. III, 108.
[2]) Ibid, 72.
[3]) 143.
[4]) 78.
[5]) Ср. в „Словаре" Алексеева ч. III., стр. 41, 69 и 144.
[6]) „Очерк совр. лит. русск. языка", 55 стр

ничение этих двух точек зрения всегда необходимо. И необходимость этого обособления особенно осязательна при изучении тех формальных отслоений церковно-книжной речи, которые в процессе словоизменения органически сплетались с чисто-русскими лексемами. Из этих рассуждений — вывод, что историки русского языка при исследовании церковно-славянизмов применяли, главным образом, морфологическую точку зрения, нередко смешивая ее с лексикологической, и что полезно определить границы, цели и методы применения каждого из этих двух подходов.

I. Морфологическая точка зрения

§ 4. Морфологический анализ может установить элементы русской церковно-книжной речи, „морфемы" ее (как коренные, так и аффиксальные), выяснить их происхождение и функции, как словообразующих или словоизменяющих частей, в разные эпохи жизни литературно-книжного языка, описать процесс их умирания или распространения в разговорно-интеллигентской речи. Основа такого анализа—сравнительная грамматика славянских языков, и его критерий — метод фонетического сопоставления (напр., суффикс *-знь* в словах: жизнь, казнь, кознь, боязнь, болезнь, приязнь и т. п.—церковно-„болгарский", так как в народном русском языке из него получилась бы морфема *-зень*: ср. диалектич. казень Олон. [1]); или *-сь* (по отпадении *н*) [2]); ср. судьбу аналогичного сочетания *-снь* на конце слов: плесень, песень и песен — родит. множ.; басень и басен и т. п. [3]). Этот метод опирается на историю звуков русского языка во всех его диалектических разветвлениях и на систему звуковых соответствий в языке древне-церковно-славянском [4]). Морфемы основные—носители вещественного значения—определяются в своем происхождении главным образом, при посредстве этого метода историко-фонетических сравнений. При выяснении же генезиса морфем аффиксальных он сопровождается методом историко-сравнительного выделения форм словоизменения и словообразования [5]). Звуковые соответствия здесь могут и не играть существенной роли: отсутствие той или иной морфемы в русских народных говорах—при наличии ее в литературном языке—и возводимость ее к соответствующим формам языка древне-церковно-славянского—достаточ-

[1]) Шахматов. „Очерк древнейшего периода истории русского языка", 241 стр. Колосов. „Обзор звуковых и формальных особенностей народного языка", Варш. 1878 г. 127 стр.

[2]) Ср. в Шунгенск. гов, Костром у. Примеры в книге Н. Виноградова. „О народном говоре Шунгенск. вол., Костромск у." СПБ. 1904. 51 стр.

[3]) Шахматов, op. cit., 241 стр.

[4]) Необходимо включить, конечно, в число фонетических примет и ударение, ср. по́слушник.

[5]) Ср. подтверждение церковно-болгарского происхождения суффикса *-знь* в ссылке на формы жи-сть, боле-сть в народных говорах.

ные свидетельства в пользу церковно-книжного происхождения этой морфемы (так, напр., определяется происхождение суффикса *-ствие* в словах: бедствие, шествие, бесчувствие и т. п.[1]), впрочем, имеют значение для уяснения генезиса этой морфемы побочные указания от других форм той же категории как: царствие, странствие и т. п.; так устанавливается генезис суффикса *-чий* в словах: кормчий, зодчий—ср. Соболевский „Русские заимствованные слова", 5 стр.,—суффикса *-енец* в словах: первенец, младенец; так узнается происхождение формы словообразования причастий на *-нный* и т. п.). Однако, применение этого метода формальных сравнений не может быть сведено к простому вычитанию суфиксальных примет русской народной речи из запаса соответствующих форм литературного языка и к оправданию церковно-книжного характера остатка ссылками на морфологию древне-церковно-славянского языка. Дело в том, что многие из литературных форм словообразования проникли в народные говоры, которые всегда живут в тесном взаимодействии с литературной речью (напр., широкое распространение суффикса—*тель*; ср. старатель у амурских казаков [2]); полюбитель в Черепов. г.[3]); в Парфенках, Рузск. у.: „радйтиль, пъкупа́тиль, пъгубйтиль, даже: риндатиль (арендатор)[4]); бывателъ в Весьегонск. у., Тверск. губ (по сообщению И. А. Фалева), ходатель вм. ходатай в Вятск. губ. (Васнецов) и т. п. Ясно, что установить „заносный" характер таких морфем можно лишь путем тщательного исследования морфологической системы соответствующих народных говоров, через определение их роли в ней. Кроме того, изучение функций этих заимствованных морфем также открывает общие пути их передвижений в пределах русского языка, разграничивая их значения первичные и производные (ср. усвоение народными диалектами причастных церковно-славянских суфиксов, в том числе и *-енный* в функции формообразующего элемента превосходной степени: провалѐнный, страшѐнный, богатѐнный и т. п. в Кашинск. говоре[5]) и др.). Таким образом, не механическое вычитание из литературных суффиксов—тех, которые общи с народно-диалектическими, а детальное сравнительное изучение их во всем разнообразии диалектическом и функциональном—вот метод обособления церковно-книжных (по происхождению) форм. Однако, и в рамках самого лите-

---

[1]) Любопытные соображения об истории этого суффикса в обще-славянском церковно-литературном языке древнего периода см. у П. А. Лаврова в его разборе книги. акад. В. М. Истрина. Журн. „Slavia, 1926. 4.

[2]) А. Б. Карпов. „Сборник слов, синонимов и выражений, употребляемых амурскими казаками". Спб. 1909. (Сб. II Отд. Р. А. Н., т. 37). Стр. 15. „Старатель—приисковый рабочий, который работает в одиночку при промывке золота".

[3]) М. Г. Герасимов. „Словарь уездного череповецкого говора. Спб. 1910. 66 стр., „Полюбитель—друг, любовник".

[4]) Н. Н Дурново. „Описание говора дер. Парфенок Рузск. уезда", Моск. губ Русск. Фил. В., 1903 г., № 3—4, 86 стр.

[5]) И. Т Смирнов. „Кашинский говор". Спб 1904. 169 стр.

ратурного языка могло быть не внешнее усвоение нового суффикса, которого раньше никогда не было в нем, а лишь возрождение умиравшей, непроизводительной морфемы, которая в единичных случаях все же обособлялась (напр., суффикс *-тель* в слове русском житель при неразложимости другого чисто-русского слова волостель). И, как свидетельствуют факты, допустима другая возможность: не возрождение чисто-русской морфемы в ее прежней функции, а заимствование новой функции для уже имевшегося суффикса. Напр., суффикс *-ыня* (*ыни*)—русский. Но отвлеченное значение качества ему в народных говорах не свойственно (ср., с одной стороны, образование при его посредстве имен лиц и животных женского пола: барыня, гусыня и т. п.; с другой, — от прилагательных—имен неодушевленных конкретных: простыня, ср. косынка). Надо думать, что эта функция вошла в литературный язык из „церковно-болгарского" обихода (в таких словах, как: гордыня, твердыня, святыня, милостыня, благостыня и др.) [1]). Любопытно, что в диалектах народной речи некоторые из слов, образованных при посредстве суффикса *-ыня*, преобразуются, получая морфему *-ина*: милостина—в гов. Парфенок, Рузск. у. (Дурново).

Таковы методы историко-морфологического выделения „церковно-славянских" элементов. Изложенные два не могут привести к исчерпывающему реестру этих элементов, так как в результате лексикологического изучения количество церковно-книжных морфем должно быть значительно увеличено. Но они неотразимо влекут к одному выводу, который целесообразнее формулировать сейчас же: с объективно-морфологической точки зрения понятие—„церковно-славянизм" не может быть оправдано. И в этом аспекте термин „церковно-славянизм" лучше вовсе не употреблять.

§ 5. В самом деле, историко-морфологической точке зрения предстоят два вопроса основных: 1) о происхождении морфемы с известной функциональной значимостью и 2) об ее судьбах на почве русской речи.

Изучение эволюции той или иной морфемы, вышедшей из церковного языка, в разновидностях русской литературной речи, если оно ведется сравнительно-историческим путем, т.-е. изолированно, должно быть ориентировано не на установку „церковно-славянскости" разных типов ее сращений с другими морфемами, а на описание всех форм ее сочетаний. Ведь эта морфема соединялась с другими в большинстве случаев безотносительно к вопросу о сфере ее первоначального возникновения. Войдя в организм того или иного жанра литературной речи, церковно-книжная морфема (если она делалась производительной) под-

[1]) Miklosich. „Vergleichende Grammatik der slav. Sprachen". Zweiter Band, Stammbildungslehre. 143—145 стр.

вергалась характерным для этого говора соединениям и изменениям—наравне с исконно родными ему словесными элементами. И если исследователь изучает историю такой морфемы независимо от соотношения ее со всеми другими морфемами в сменявшихся системах литературного языка, независимо от того, как эта морфема предстояла сознанию различных поколений в разных диалектах литературной речи,—он не вправе называть „церковнославянизмами" те новые словообразования, в которые она вошла. Напр., морфема *сласт*—„церковно-книжного" происхождения обособляется и теперь в слове сластена, которое, однако, не может быть названо „церковно-славянизмом" по той простой причине, что его никогда не было в церковном языке [1]). То же придется повторить о словах: перебранка, гражданственность, письменность, будущность и т. п.

Таким образом, с историко-морфологической точки зрения классификацию „церковно-книжных" морфем удобнее производить по их происхождению, по месту их первоначального жительства. Изучение их последующей судьбы на русской почве в этом аспекте должно быть сравнительно-описательным и исходить из генетической классификации их, как уже данной. Но тогда еще ярче обнаруживается ненужность употребления в этом смысле термина: „церковно-славянизм".

§ 6. По происхождению „церковно-книжные" морфемы в русском литературном языке — трех категорий: 1) „юго-славизмы" [2]), 2) церковно-руссизмы и 3) литературно-графизмы (если можно допустить это слово). В самом деле, в том, что теперь называют „церковно-славянизмами" или „церковно-славянскими элементами", рядом с такими явно заимствованными морфемами, как неполногласные формы, формы с фонетическими рефлексами болгарских сочетаний *жд*, *шт* на месте праславянских *dj*, *tj* (вождь, свящу) и т. п., смешаны в груду морфемы, фонический облик которых и морфологическое строение не содержит никаких следов заимствования. Таковы, напр., формы с сохранением ударяемого *е* взамен ожидаемого *о* (отмéстка, чéстный, лéстный, учéбный), таковы морфемы *со-*, *во-* (хотя бы в словах: созывать, содержать, вооружить, водворить) и вообще формы с *о* и *е* на месте неслоговых *ъ* и *ь* (купечество, молодечество, купеческий, человеческий и т. п.).

Эти фонетические приметы, на основе которых историки русского языка, как Шахматов, Соболевский, Карский,

[1]) Ср. у Э. Вольтера „Разыскания о грамматическом роде". СПБ. 1882. о суффиксе *-ена* стр. 114.

[2]) „Юго-славизмы" (или болгаризм) — термин чисто условный. Им обозначаются морфемы, своей структурой выдающие не-русское свое происхождение. Само собою разумеется, что изучение в сравнительно-историческом плане форм церковно-литературного языка у славянских народов (или вернее: изучение взаимодействий литературных языков у славян) должно точнее раскрыть состав этих заимствованных слов и хронологию их проникновения в русский язык.

Будде и др., относят соответствующие формы к „церковнославянизмам", могли возникнуть во всяком случае уже на почве русского языка. Действительно, морфемы, сохранившие ударяемое *é* перед твердыми согласными, своим фоническим обликом говорят лишь о своей принадлежности русской церковной и—даже шире: русской торжественной литературной речи, которую долго (едва ли не до XVII — XVIII в.) не затрагивал, как закономерный процесс, переход *е* в *о*, происходивший в народных говорах на глазах исторической традиции (XII — XIII в.). Среди форм—без перехода *é* в *о*, конечно, есть „заимствованные слова". Но их заимствование выясняется лексикологическим изучением—и отнюдь не определяется современным произношением их, их фоническою оболочкой (жéртва, крéст, сквèрна и т. п.). Ведь некоторые из форм с таким произношением—явно русского происхождения. Напр., у Богдановича сестéр в рифме с пещéр, у Пушкина в стихотворении: „Городок": льéт-свет и т. п. Кроме того, с чисто морфологической точки зрения нельзя считать „церковно-славянскими" все те морфемы (с сохранением ударяемого *е*), которые имеются в русских народных говорах, конечно, с соответствующими фонетическими вариациями. Напр., перст. Сравнить надо вятск. пёрст (Васнецов) [1]). Но против того, что они прошли через церковно-русскую среду, что эти морфемы—„церковно-руссизмы", нельзя спорить.

Точно так же формы с звуками *о* и *е* на месте *ъ* и *ь*, которые подлежали исчезновению, нельзя считать en masse заимствованными. Мысль А. А. Шахматова о церковном произношении всех орфографических *ъ* и *ь* по „болгарской" указке, как *о* и *е* [2]), следует решительно видоизменить в смысле признания в русской церковной речи особого типа морфологических ассоциаций, которые создавали своеобразные категории прояснения глухих. Конечно, в некоторых из этих категорий можно на основании побочных соображений узнать „болгаризмы" (быть может, лучший термин—„юго-славянизмы"). Напр., сюда надо отнести формы: упование, умовение, древн. забовение. Однако, само по себе выделение морфем — по признаку наличия *о* и *е* (на месте тех древних *ъ* и *ь*, которые в русских народных говорах исчезли)—может помочь лишь одной задаче: указать, какие морфемы прошли через церковно-русскую среду или вышли непосредственно из нее в разговорно-литературную речь, указать „церковно-руссизмы". И это тем более, что в самой церковной речи многие из таких форм получили устойчивое функциональное обоснование в позднее время — в XVI — XVII в. — после второй волны „юго-славянского" влияния в России. Так морфемы *во-*, *со-* с теми их функциями, которые отличают литературную речь

---

[1]) Васнецов Н. „Материалы для объяснительного областного словаря Вятского гов." Вятка. 1907.

[2]) „Очерк древн. пер. истории русск. яз.", § 414, стр. 254 и 268

от народных говоров, широко распространились (на месте ожидаемых *в-*, *с-*), под влиянием грамматической теории, в церковном русском языке именно в эту эпоху. Это доказано Л. Л. Васильевым [1]) и затем утверждалось В. А. Богородицким [2]).

Повидимому, церковно-руссизмами же должна быть признана большая часть тех суффиксов, которые, сохранившись в народных говорах только в скудных остатках, обнаруживали яркую продуктивность в литературном языке. Напр., суффиксы: *-ство* без ударения, *-тва*—в функции знака действия, *-ица*—для обозначения действующего лица женск. рода — при присоединении непосредственно к глагольной основе (жрица, чтица, богородица, мироносица и т. п.) и др.

Необходимо помнить о возможности своеобразных суффиксальных переразложений на церковно-русской почве. Так на ней возник суффикс *-итва* в словах: колитва, „заколение, резание животного, убиение" [3]), жнитва [4]) и т. п.

Наконец, последняя категория морфем, обособляемых с историко-морфологической точки зрения среди „церковнославянизмов",—это „литературно-графизмы", т.-е. такие дублеты народно-русских морфем, которые возникали в разных жанрах литературной речи независимо, под влиянием письма. Правда, они могут быть возведены к „церковно-болгарскому" влиянию в конечном пределе, но лишь в той мере, в какой графика вообще пришла к нам из Болгарии, или могут быть отнесены к „церковно-руссизмам", но лишь в том смысле, что нормы орфографии создавались в церковной письменности. Однако, от „болгаризмов" и „церковно-руссизмов" их отличают: во первых, отсутствие непрерывности фонетической традиции при устойчивости книжной традиции графической: в разные эпохи жизни разговорно-литературного языка эти формы могли, так сказать, самозарождаться из графики: ср. в современном литерат. произношении: безухий, строгий, крепкий, и т. п. [5]); во вторых, нейтральность показаний их разговорно-русских эквивалентов по вопросу о „церковно-книжности" слова: никак нельзя, напр., по произношенью *-ье* (т. е. *je*) вм. *-ие* заключать о чисто народном характере данной лексемы, об ее „не церковно-славянском" типе.

---

[1]) „О влиянии неиотированных гласных на предыдущий открытый слог". Известия Отд. Русского языка и словесности Академии Наук, т. XIII, кн 3, стр. 206—208 и др.

[2]) „Общий курс русской грамматики" 1913, стр. 463, примеч. 1

[3]) „Церковный словарь" П Алексеева, ч. II, 37 стр.

[4]) Ср протест против этого слова у Светова в статье „Некоторые общие примечания о языке российском" (Академич. Изв., Спб 1779 г., ч. III) Цит. по Буличу „Очерк истории языкознания в России". 254 стр.

[5]) Ср. у А. А. Шахматова в „Очерке" замечания по поводу них. „такое произношение возникает под влиянием письма, но возможно, что оно держалось в литер. речи непрерывно", 49 стр.

На почве самой церковной речи могли существовать одновременно и безразлично (в смысле „семантической“, функциональной окраски) обе формы: *ие* и *ье*. С представлением одной из форм, однако, соединялось (не всегда осознаваемое книжно образованными людьми) отнесение ее к книжной, следовательно, архаической традиции. Поэтому в те эпохи жизни литературно-книжного языка, когда были сильны стремления к архаизации его строя под влиянием тех или иных культурно-исторических причин, напр., в XV — XVII в., грамматической нормой могла быть утверждаема одна из таких форм, как „правильная“, „литературная“ в отличие от „просторечной“. Но в последующие периоды опять сохранялись лишь отголоски старых правил (напр., в противопоставлении, характерном для половины XVIII—нач. XIX в., „славянских“ и „русских“ форм), а фактически обе формы — книжная и разговорная употреблялись, как равноправные, отличаясь лишь иногда по стилистическим функциям, в одном и том же литературно-языковом жанре.

Выделение „литературно-графизмов“ разоблачает методологическую ошибочность таких формулировок, как у Огиенка [1]): „Отглагольные существительные на -ние — славянизмы, русские подобные формы имеют -нье: желание — желанье“: или у С. К. Булича [2]): „Формы—одеяние и даяние должны быть признаны церковно-славянскими, на основании суффикса *-ние*, вместо которого в русском языке должно бы быть *-нье*“.

Следуя этому рецепту, исследователь мог бы исключить из „церковно-славянизмов“ лексемы: восхищенье (у Пушкина: „Зрит он с сладким восхищеньем“; „тогда б, в сердечном восхищенье рассыпался на грудь“), сочиненье („так, это сочиненья, презревшие печать“), наслажденье („он исчез, как наслажденье, как веселый сон любви“) и т. п. — и, наоборот, отнести к „церковно-славянизмам“ слова, которых не было в церковном языке: развитие, голосование, возникновение, исчезновение (оба слова явились в 40-х годах) и т. п. Таким образом, разряд „литературно-графизмов“ подвижной: он находится в тесном взаимодействии с „церковно-руссизмами“, из них возникает и ими пополняется.

Итак, с морфологической точки зрения в истории русского литерат. языка определяются три типа морфем, которые бытовали в церковно-книжной речи: „заимствованные литературно-славянизмы“, „церковно - руссизмы“, „литературно - графизмы“. Здесь, конечно, уясняется лишь часть церковно-книжного морфологического инвентаря. Остальная может быть выделена лишь в результате лексикологического изучения (ср. церковные грецизмы и т. п.).

---

[1]) „Иноземные элементы в русском языке“. Киев. 1915 65 стр.
[2]) „Церковно-славянские элементы“, 114 стр.

§ 7. Устранив от найденных трех типов церковно-книжных морфем название „церковно-славянизмов“, необходимо признать их морфологическими показателями церковно-славянизмов (иногда, впрочем, мнимыми). Но прежде, чем раскрыть условия их показательности, напомню о другой классификации „церковно-книжных морфем“ не по происхождению, а по строению и функциям. С генетическим делением их перекрещивается иное—тоже на три класса: одни из этих морфем, указатели вещественных отношений, морфемы-основы организуют лексические категории; другие — формы словообразования—обусловливают объединения слов в грамматико-семантические группы; третьи—формы словоизменения—создают грамматические разряды. Однако, ни в одном из этих трех классов наличие церковно-книжной морфемы не может служить безусловным показателем принадлежности всех слов, подводимых под эту категорию, к „церковно-славянскому“ языку.

Основная морфема церковно-книжного характера является надежным показателем „церковно-славянизма“ (т. е. „церковно-славянской“ лексемы) лишь в словах морфологически простых. Под морфологически простыми надо понимать слова, на русской, литературно-книжной почве всегда представлявшиеся в своей номинативной функции неделимыми или традицией засвидетельствованные, как исконные основы производных слов. Таковы, напр., слова: болезнь (отсюда—болезненно—„славянизм“: есть свидетельство Шишкова), властелин, прозябать, качество (ср. в „Святосл. Сб.“ 1073 г.), разврат, помощь, изгнание и др. под.

Менее достоверна показательность основной церковно-книжной морфемы в словах „морфологически составных“ неясной или молодой традиции, даже при отсутствии противоречивых морфологических признаков в словообразовании. Так нельзя назвать „церковно-славянизмами“ лексемы: потребн-ость, будущ-ность, гражданств-енность, современн-ость и др., хотя морфологические приметы „церковно-славянскости“ на лицо. Свидетельства современников рождения этих слов говорят, что их в церковном языке, как особом жанре, никогда не было. И, наконец, тогда, когда в составном слове суффиксы или вообще какие нибудь морфологические части явно намекают на „просторечную“ струю, основная морфема, сама относясь к церковно-книжному инвентарю, не делает „церковно-славянизмом“ всей лексемы. Напр.: врем-янка, временщик, врачиха и т. п.

При всех этих ограничениях необходимо еще помнить, что морфологические показатели говорят лишь о принадлежности лексемы, как точки приложения значений, к „церковно-славянизмам“, но совсем не определяют характера и круга ее значений, как „церковно-славянизма“. Напр., морфологически оправдано отнесение слова „община“ к „церковно-славянизмам“, но отнюдь

не во всех значениях, в каких оно употребительно с начала XIX в. Еще в „Общем Церковно-Славяно-Российском Словаре“ П. Соколова (1834 г.) община определяется так: „то, что принадлежит многим, складчина“ (с приведением цитаты из книги „Левит“: „сожжет кругу о вдании или о общине“) [1]). Раньше в „Церковном словаре“ П. Алексеева было дано близкое к этому толкование, но с несколько иными оттенками: „Община — соединенное пребывание или нераздельное имений и прочих потребных к жизни вещей употребление“ [2]). Но Н. Греч в своих „Чтениях о русском языке“ (1840), доказывая, что „язык возмужалый... производит новые слова—приспособлением существующих к выражению требуемого смысла“, приводил в качестве иллюстрации: „Так у нас недавно стали употреблять слово община в смысле „une commune“ [3]). Ср. значения слов: прелесть, прелестный и т. п.

Проблема узнавания в производных словах „церковно-славянизмов“ получает иное, более глубокое и полное решение при перенесении ее в плоскость „синхронического“ (по Saussure'у) исследования. В этом плане прежде всего определяется, осознавалась ли в системе данного состояния литературного языка известная „церковно-книжная“ (по происхождению) морфема, как элемент церковной речи, и, следовательно, как носительница особой семантической окраски. Если да, то является следствие, что и производные от нее в ту эпоху слова не только подчинялись особым нормам словообразования, не принимая „просторечных“ суффиксов, но и получали ту же „церковно-славянскую“ семантическую окраску, относились к тому же жанру литературной речи. При выпадении же известной церковной морфемы для языкового сознания эпохи из сферы церковной речи, очевидно, и все ее сращения того времени не включались современниками в „церковно-славянизмы“. Напр., А. Шишков свидетельствует, что слова: нрав, враг, владеть, награда (ср. наградные деньги) не считались в его время „славенскими“ (так же, как: злодеяние, злодей, но дею — „славенской глагол“) [4]).

Однако, все эти вопросы (и смежные с ними, напр., о взаимоотношении слов одного гнезда при утрате „церковно-славянской“ окраски у некоторых из них) выходят за пределы морфологической точки зрения. Путь их решения — семантический анализ, определение смысловых соотношений лексем одного „гнезда“ между собой или с их синонимами или с их лексическими потенциальными эквивалентами из других жанров литературной речи. Напр., в „Словаре Академии Российской“ (1789 г.) лексема

---

[1]) Ч. II, 72 стр.
[2]) Ч. II, 223 стр.
[3]) Греч. „Чтения о русском языке“. Спб. 1840 г. ч I, стр. 25.
[4]) А Шишков „Рассуждение о красноречии священного писания и о том, в чем состоит богатство, обилие, красота и сила российского языка“. СПБ. 1811. Стр. 50

влас „волос“ и производные от нее (власатый, власяница, власяничный, власяный, безвласый, беловласый) — обозначены, как „славянизмы“, исключая наречия власно „волос к волосу, точь в точь, ни дать ни взять“, которое выделено из их среды, как простонародное [1]). Ясно, что прояснить этот процесс морфологический анализ не поможет, ответа на недоумение можно искать лишь у семантики.

Поэтому целесообразнее весь цикл этих вопросов рассмотреть отдельно при определении соотношения смыслов лексем в данной системе литературного языка и при изучении взаимодействия слов, которые одновременно бытовали в разных профессионально-сословных или классовых расслоениях литературной речи.

Так, рядом с морфологической и лексикологической, намечается еще третья точка зрения на „церковно-славянизмы“ — семантическая.

Возвращаясь к морфологической точке зрения, приходится признать, что и формы словообразования могут служить несомненными показателями „церковно-славянизмов“ лишь в том случае, если наличие их в определенном круге слов засвидетельствовано непрерывной традицей или если они никогда не были живыми в русской литературной (не-церковной) речи. Так суффикс *-знь* (жизнь, боязнь и т. п.) является верным признаком „церковно-славянизмов“ потому, что он никогда не был производителен в литературном языке. То же следует приписать таким суффиксам, как *-чий* (на русской почве возник суффикс *-ачей*: казначей, трубачей), *-ыня* — в значении отвлеченного качества и т. п. Но показательность форм словообразования самих по себе понижается, иногда до нуля, когда речь заходит о суффиксах, которые в разные эпохи жизни литературного языка обладали большой продуктивностью, напр., суффиксов: *-ость*, *-тель*, *-ство*, даже *-изна*. Напр, трогательный, занимательный — не церковно-славянизмы, так как глаголы, от которых они произведены, по словам Ломоносова, у славян в употреблении не были (§ 439). Конечно, строение основной морфемы имеет большое значение при определении ценности показаний суффикса, однако, не абсолютное. Такие слова, как будущность, начитанность, обработанность, сдержанность, вдохновитель, вдохновительница и т. п. без всяких колебаний можно было бы отнести к церковно-славянизмам“, если бы

---

[1]) Впрочем, при наличии такой этимологизации и при осознании различия в семантической окраске этих сфер, лексема — „власно“ не отрывается от высокого и среднего слога. Так у Ломоносова:

„Возьмите сей пример, Клеанты, ясно вняв,
Коль много Августин в сем мнении неправ;
Он слово Божие употреблял напрасно.
В Системе света вы тож делаете власно“.

Т. II, 99—100 стр.

не было достоверных свидетельств о том, как и где они возникли (напр., у Шишкова, Греча, Даля и др.).

Но все же очень существенно расширить пределы исторической морфологии „церковно-славянских элементов" до задачи: воспроизвести чередование и смену типов морфологических комбинаций в образовании слов. Эти наблюдения над типами морфологических сочетаний в памятниках церковной письменности могут проверяться анализом типов словообразования в системах разных жанров книжно-светского языка, в языке деловом, приказном и языке разговорно-интеллигентском. Однако, лишь, в связи с критериями лексикологического и семантического ряда, они ведут к надежной истории церковно-славянизмов.

Еще менее можно считать формы словоизменения безусловными показателями „церковно-славянизма", особенно, если они не входили органически в основную часть слова, как, скажем, в образованиях многократного вида глаголов на *-ать* (расхищать, повреждать, убеждать и т. п.).

И опять эта проблема (как и вопрос об основных морфемах) может быть перенесена в иную плоскость — рассмотрения роли различных форм словообразования и словоизменения в сменяющихся системах разных жанров литературного языка — на фоне изменений в характере их взаимодействий с церковно-книжною речью. И тогда опять прежде всего встает вопрос о той семантической церковно-славянской окраске, которая соединялась с известными формами в ту или иную эпоху. Лучше и легче всего он решается тогда, когда есть непосредственные свидетельства современников (грамматиков, литераторов). Напр., была эпоха в жизни литературного языка, когда сама способность глагола производить причастия на *-щий* служила лексическим признаком его „церковно-славянскости". Ломоносов в своей „Грамматике" (§ 435) писал, что образования на *-щий* „весьма непристойны произведенные от простых Российских (глаголов), которые у славян неизвестны: говорящий, чавкающий" (ср. § 338, § 448; также о степенях сравнения — § 210). Та же мысль повторялась в последующих грамматиках конца XVIII—нач. XIX в., напр., у Барсова.

Любопытно, что и форма причастия прошедшего времени (на *вший* — о ней у Ломоносова § 437) для сознания русских литературно-образованных людей 30-х годов XIX в. представлялась еще „церковно-славянизмом", изменяя весь смысловой тон облеченного в нее слова. В „первом письме трех тверских помещиков к барону Брамбеусу" [1]), которое направлено против „церковно-славянизмов" и связанного с ними длинноумия, анализируется газетная фраза: „Г. П-ов, уже отличившийся на поприще русской литературы изданною им в прошлом году прекрасною

[1]) „Библ. для чтения". 1837 г., т. 22.

небольшою книжкою, дарит нас теперь и прочая". „Здесь нет ни сего, ни оного, ни коего: но разве это по русски? спрашивают авторы письма. И предлагают такую русскую редакцию: „Господин такой-то, который уже в прошлом году отличился прекрасною книжкою, дарит нас теперь и прочая"...

Однако, при таком направлении исследования проблема происхождения (в смысле церковного возникновения) остается в стороне. Чисто русские (или лучше обще-русские) формы словообразования и особенно словоизменения, консервативно пребывая в церковном языке, после исчезновения своего из разговорной речи, могут в последующие эпохи ощущаться как показатели „церковно-славянскости" (напр., формы infinitiv'a на *ти*, формы двойственного числа и т. п.).

Таким образом, задача исследователя здесь сведется к определению тех типов морфологической комбинации, которые осознавались в разных (хронологически) системах литературной речи, как „церковно-славянские". И, естественно, те лексемы, которые в соответствующие периоды жизни литературного языка облекались в эти „церковно-славянские" формы, и ощущались тогда, как церковно-славянизмы. Корнеслов Шишков, который в своих попытках реформы литературной речи опирался на словопроизводство, а не на словоупотребление, дает очень яркие иллюстрации к этой мысли. Так как на своей позиции этимолога он легко мог справиться с основами-корнями русскими и славенскими, то он готов был сводить все различие русского и славенского языков к разнице в грамматических системах. В своем „Рассуждении о красноречии священного писания" он писал: „Станем разуметь под именем Славенского языка наречие свя щенного писания, а под именем Русского наречие светских книг. В чем состоит разность между сими двумя наречиями? Без сомнения в некотором токмо изменении слов, а не в разделении оных на словенские и русские"... (49 стр.). И еще раньше: „Собственно под именем языка разумеются корни слов и ветви, от них происшедшие. Когда оные в двух языках различны, тогда и языки различны между собою; но когда знаменования слов и ветвей оных находятся в самом языке, тогда оные всякому наречию общи, выключая разве такое, которое совсем от корней языка своего удалилось: тогда уже оное не есть более наречие, но совсем иной язык. Где ж примечаем мы то в нашем наречии? Мы не имеем ныне двойственного числа, не говорим ядоста, идоста, ногама, рукама; но говорим ядят, идут, руками, ногами; мы у тех же самых имен и глаголов изменили только окончание: следовательно, разность не в языке, а в наречии, нимало не уклонившемся через то от разума и свойств языка" (45 стр.). Легко понять, что „церковными" с этой точки зрения могут оказаться все „архаические" формы, которые застыли в книжной традиции церковного обихода, но уже исчезли из разговорного узуса и из литературно-книжного „светского"

языка. Но ведь при такой постановке вопроса открываютсл две стороны:

1. При лексикологическом подходе знание функциональной значимости той или иной формы в известную эпоху помогает определить относимость слов к церковно-славянской стихии: те слова, которые могли в это время облекаться в „церковно-славянские“ (или „славенские“—по древней терминологии) формы, очевидно, казались современникам „церковно-славянизмами“, т.-е. находились ими в том круге церковных книг, который был в обращении. Так, напр., можно относить воевать к „церковно-славянизмам“ на основании воюющий у Ломоносова (§ 448), венчать, питать—на основании образований: питаемый, венчаемый в ту же эпоху (ib., § 439).

2. В словах лексикологически нейтральных, т.-е. принадлежавших одновременно и церковно-книжному и разговорно-литературному языку (особенно при близости сфер значений), формы словоизменения обусловливали семантическую дифференциацию между такими лексическими „двойниками“ [1]). Эти лексические „двойники“—черезвычайно существенный, можно даже сказать, центральный вопрос при изучении семантического взаимодействия „церковно-славянской“ и „русской“ лексики в истории литературной речи. Совлечение с них морфологического покрова „церковнославянскости“ вело к растворению вообще „церковно-славянизмов“ в разговорной речи и к устранению церковно-славянских „двойников“ иного типа, т.-е. с морфологическими различиями в строении основы (корова—крава), так как и здесь различие стало восприниматься (конечно, в разных жанрах практической речи без семантических и звуковых тонких нюансировок), как различие семантически не мотивированной формы. Об этом говорит так „первое письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу“ (Библ. чтения, 1837 г., № 5—6): „Многие и по сю пору думают, что они возвысили свою мысль и сами стали удивительней, когда, вместо обыкновенных, чистых форм русских придали своим словам формы необычайные, славянские, противные и гармонии и строению слов нашего языка; когда вместо борода, корова, волосы, золото, молодой, написали брада, крава, власы, злато, младой и так далее. Пустая надутость! жалкая игра в звуки! Ничего не может быть пошлее, мелочнее, смешнее, как искать украшения в наружной форме слов... это ремесло творцов шарад, а не художников слова“ (85 стр.).

Таким образом, и здесь на анализе форм словообразования и словоизменения обнаруживается необходимость конструировать понятие—„церковно-славянизм“ с лексикологической и семантической точек зрения.

---

[1]) Ср. у Шишкова. „О красноречии“, стр 56—57, 60.

II. Лексикологическая точка зрения

§ 8. С лексикологической точки зрения понятие: „церковно-славянизм“ может быть оправдано, как условный термин. Однако, в нем легко смешать два ряда признаков, которые должны быть решительно разделены. Прежде всего под „церковно-славянизмом“ склонны исследователи понимать лексему обще-славянского церковно-литературного языка, который в своих разветвлениях вырос из языка древне-церковно-славянского. И вот мне кажется, что вопрос о церковно-славянском языке, как обще-славянском литературном языке известных исторических эпох, надо резко отделить от вопроса о „церковно-славянизмах“ и церковно-славянском языке, как особой разновидности русской литературной речи. Это — два близких, но различных вопроса [1]). В истории русского языка „церковно-славянизмами“ могут быть названы лексемы, бытовавшие и создававшиеся в русской церковной речи, пока она была живой, органически развивавшейся разновидностью литературного языка. Основной метод их нахождения—филологическое изучение „церковно-славянских“ текстов—священного писания и церковных книг до XVIII в. (включительно) и выделение из них лексем, которые имеют в своей структуре морфологические признаки церковно-славянскости или не противоречат им. Впрочем, надо помнить, что некоторые фонетические приметы „церковно-болгарского“ заимствования могли быть даже отрицательными — при прозрачности церковно-славянского формального состава или при несомненности вещественного отношения к церковному кругу. Проф. С. К. Булич, как и большинство ученых, по вопросу о критериях был иного мнения. Он считал лексическое различие „самым ненадежным и несущественным признаком“, морфологическое—„не вполне надежным“, а „единственно-надежным“—критерий фонетический [2]). Но уже А. А. Шахматов [3]) указал на возможность совлечения фонического „болгарского“ покрова с явно „церковно-славянских“ лексем. Так с XII до начала XIV в. ряд памятников (особенно новгородских) старательно вытравляет сочетание *жд* в церковно-книжных морфемах, подставляя русские эквиваленты. Однако, нет никаких оснований такие лексемы, как рожество, утверженье, тожество и т. п., не причислять к „церковно-славянизмам“ [4]). Таким образом, при столкновении

[1]) При сравнительно-историческом изучении литературных языков у славянства, которые создавались на основе древне-церковно-славянского, центральными проблемами будут—принципы взаимодействия и заимствования, при построении истории церковно-славянской стихии на русской почве существеннее всего момент освоения и приспособления лексем к системе русского литер. языка известной эпохи. В этом плане должен воспроизводиться и период второго юго-славянского влияния (XIV—XVI в.).

[2]) „Церковно-славянские элементы“, 106 стр.

[3]) „Очерк“.

[4]) Ср. также сходные рассуждения проф. Н. Н. Дурново в его работах по изучению церковно-славянских отслоений в графике и в фонетике древне-русского литературного языка.

критериев—фонетического, формального и предметно-смыслового (resp. „культурно-исторического") предпочтение явно должно отдаваться двум последним (тем более, если „сомнительное" слово засвидетельствовано церковными текстами). А. Шишков в „Рассуждении о старом и новом слоге Российского языка" указывает на то, что в позднейшие эпохи „русские" лексемы искусственно получали церковно-славянскую фоническую огласовку: „Вместо куча, думая писать возвышенным слогом, пишут куща, которое слово значит шалаш" [1]. Из памятников раннего времени сходные примеры приводил акад. А. И. Соболевский в рецензии на книгу С. К. Булича.

Однако, лучше, в целях точности, перечислить те фонические признаки, которые явно могут не иметь решающего значения при выделении церковно-славянизмов из церковных книг. Их немного: *жс* вм. *жд* в пределах XII—XIV в., *ꙗ* (*ѣ*) вм. *и* — на всем протяжении исторической традиции.

Но количество „церковно-славянских лексем", которых можно без сомнений найти по ясности морфологических показателей, сравнительно ограничено. Такие лексемы, как истина (ср. свидетельство Лудольфа 1696 г.), доить (в смысле: „кормить грудью; ср. Шишков „О красноречии", 71—72 стр.), лик, чело, чета, мышца, злодей, сонм, ков (в смысле: „лукавство, обман), персть—„земля", почить, лукавый, дева, вспять, втуне, свада, привет и т. п., не имеют никаких морфологоческих признаков своей „церковно-славянскости". Конечно, самый факт нахождения их в церковных книгах в связи с отсутствием в их облике специфически-просторечного, русского колорита много значит [2]. Однако, церковный язык даже в книгах дан „смешанным". Бедность диалектологических словарей народного языка (великорусских и особенно белорусских и малорусских, которые чрезвычайно важны при определении церковно-славянизмов) и отсутствие памятников (в роде семейной переписки и т. п.) литературно-разговорного языка от древнейших эпох способствуют неясности лексикологического разграничения церковно-книжных и литературно-разговорных лексем. Поэтому естественно искать принципов лексического отграничения—иных, кроме морфологических. И прежде всего находятся—терминологические.

§ 9. Термины вещей церковного обихода и быта, обозначения понятий, которые входят в христианскую идеологию—религиозную, теоретико-философскую и моральную, в ее эволюции на русской почве,—по культурно-историческим соображениям должны быть рассмотрены, как „церковно-славянизмы". В вульгарной передаче этот критерий формулируется в смысле „отнесения

---

[1]) „Рассуждения о старом и новом слоге российского языка". Изд. 2. СПБ 1818 г., 67 стр.

[2]) Ср. такие слова, как мзда—„возмездье", недра, одр, решиться и др., которые вообще не свойственны диалектам народной речи.

религиозных, церковных и отвлеченных понятий к церковно-славянской лексике". Но, конечно, далеко не все обозначения отвлеченных понятий войдут сюда. Такие лексемы, как влияние— в современных смыслах, развитие, красивость, утонченность, расположение духа, сосредоточиться и т. п. не могут быть названы „церковно-славянизмами". В обычном понимании нет места чрезвычайно существенному для истории литературной речи разграничению „церковного" языка (или диалекта) от диалекта „славенского" (т.-е. литературно-книжного, „высокого" языка), который проходил исторически через интересные полосы двуязычного смешения понятий (напр., в XVIII в. с французским языком).

Очевидно, необходимы вспомогательные методологические критерии. Укажу четыре основных:

1. Во первых, терминологическая парность „однопредметных" лексем в литературном языке облегчает узнавание церковно-славянизмов. При существовании двух терминов для обозначения одной и той же вещи или идеи уже в раннюю эпоху происходила диалектическая дифференциация. При этом любопытно, что, если эта „синонимия" была уже дана на почве церковного языка, то одна из лексем, общая с разговорною речью, как бы устранялась из церковно-славянского обихода. Напр., Лудольф, Ломоносов и др. единогласно исключают из церковно-славянизмов глагол говорити (сл. глаголати).

Ср. такие пары:

правда—истина (у Лудольфа)
сегодня—днесь (у него же)
лоб—чело
топор—секира
строю—зижду и т. п.

При такой парности имеет большое значение наблюдение над типами морфологического построения и над ударениями:

петух—петел
старик—старец
скороход—скороходец
добрòта—доброта и т. п.

2. Пересечение в одной лексеме („омонимы") двух рядов значений, явно не согласующихся, также содействует обособлению „церковно-славянизмов", особенно при наличии текстовых свидетельств.

Например: квас—напиток, квас и закваска (мал квас все смешение квасит. Гал. V, 9). Прим. из „Словаря Ак. Рос.";

дух—запах, вонь и в метафизическом, отвлеченном смысле душа, настроение;

ходить—двигаться (русск.) и поступать (в законе ходить, Псал. 77; по званию своему ходить). Пример из „Рассуждения о стар. и новом слоге" А. Шишкова, 333 стр.;

т о щ и й — пустой, худой и т. п. (тощий желудок, тощая лошадь) и бесплодный, напрасный, неудовлетворенный и т. п. (возвратишася тщи. . . изыду тощ и т. п.). У Ш и ш к о в а — 320 стр. Ср. тщетный;

д р я х л ы й — старый и печальный;

п о л о ж и т ь — в буквальном смысле — класть и определить, назначить (положить в разорение);

ж и в о т — часть тела, имущество и жизнь;

п л о т ь — перхоть на голове и телесность.

3. В третьих, наблюдения над эмоциональной окраской слов, над характерной для них системой смысловых ассоциаций, над их тенденцией к сочетанию с определенными группами лексем также существенны для узнавания церковно-славянизмов. Легче всего производить такие опыты путем сопоставления эмоционального ореола и смысловых ассоциаций слов в пределах одного лексического „гнезда". Напр., в лексемах: д а р, д а р о в а т ь, д а р о в и т ы й, с одной стороны, и, с другой: д а р о в о й, д а р о м, п о д а р о к и т. п нетрудно вскрыть разные истоки ассоциативных течений. То же в таких группах: в е р и т ь, д о в е р я т ь, в е р и т е л ь, в е р и т е л ь н ы е п и с ь м а и т. п. и — в е р о в а т ь, п р а в о - в е р н ы й, с т а р о в е р и т. п.; к о р и т ь, у к о р я т ь и т. п. и — у к о р и з н а, п о к о р и т ь, п о к о р н ы й и т. п.; м у д р и т ь, м у д р е н ы й, у м у д р и́ т ь с я и т. п. и — м у д р ы й, м у д р е ц и др. под.

4. В четвертых, едва ли не наиболее ценным приемом изучения церковно-славянской лексики должно быть признано фразеологическое описание: систематизация фразовых срощений по сферам смыслового содержания и шире: составление фразеологического каталога „церковно-славянизмов". Часто не изолированные слова были носителями „церковно-славянских" значений, но фразовая комбинация слов, по одиночке иногда народно-русских, и включенная в них система метафорических смыслов. А. Ш и ш к о в очень остро вооружался против голого разграничения лексем — „русских" и „славенских" — вне „состава речи". „Многие новейшие писатели... не о том рассуждают, что такое то слово в таком то слоге высоко или низко; таковое суждение было бы справедливо; но нет о каждом слове особенно, не в составе речи, говорят: это славенское, а это русское. Сие неудобо-возможное разделение основывают они на том мечтательном правиле, что которое слово употребляется в обыкновенных разговорах, так то русское, а которое не употребляется, так то „славенское" („О к р а с н о р е ч и и"... 48 стр.).

На почве фразеологического изучения может легче всего раскрыться система представлений, идей, образов и метафорических смыслов, которая конструировала церковно-книжную речь, и легче будет тогда исследователю собрать в лексиконе куски этой системы — церковно-славенские лексемы с их типическими значениями.

Примеры церковно-славянских фраз: земля кипящая (или текущая) медом и млеком (Второзак., 26—9; Исх. 3, 8; 13, 5). Ср. у Ломоносова: текут млеком и медом реки.

Реки восплещут (или плещут) руками Ср. у Ломоносова: „руками реки восплещите"; „брега невы руками плещут", или — у него же:

„А вам, дражащие супруги,
Вам плещут ныне лес и луги
Вам плещут реки и моря" [1]).

Ср. в статье В. С. (В. П. Светова): „Некоторые общие примечания о языке Российском" (Акад. Изв. СПБ, 1779, ч. III, сент.) примеры фраз для „высокого рода сочинений в прозе и стихах": „восходящу солнцу на высоту небесную" вместо „простого": „когда солнце восходило", или: „когда рассветало"; „гнев Божий пролиется", вместо „Бог прогневается"; „вижу восходящую брани тучу", вместо „се война подымается" и т. д. [2]).

Таким образом, методы лексикологического изучения приводят к установке инвентаря церковно-книжных лексем и фраз. Конечно, при этом определяются основные типы их „церковно-славянских" значений, и указывается—на основании свидетельств текста—время появления лексемы или новых ее значений.

Однако, уже a priori можно утверждать, что проектируемый „церковно-славянизмов" словарь не вберет в себя много таких лексем, которые, пребывая только в литературной речи, чуждые

---

[1]) Ср. И. И. Солосин. „Отражение языка и образов св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова". Изв. Отд. Русск. яз. и слов Ак. Наук, т. XVIII, кн. 3

Ср. в стихах Анны Ахматовой:

„Но воссиял неугасимый свет»
Тому три года в Вербную субботу".

(„Подорожник").

„Ранят тело твое пресвятое,
Мечут жребий о ризах твоих".

(„Белая стая").

„Высокомерьем дух твой помрачен,
И оттого ты не познаешь света".

(„Белая стая") [2]).

[2]) Ср. мою статью „О символике Анны Ахматовой". Литерат. Мысль, № 1.

народным говорам, и по своей структуре и по общей направленности своих смыслов соприкасаются с „церковно-славянизмами". Эти лексемы возникали в „славенском", т. е. литературно-книжном языке, в разных его жанрах, из церковного инвентаря морфем, но к церковному обиходу приспособлены не были. Дело в том, что церковно-славянская лексика послужила основной морфологической и семантической базой языка литературно-светского письменной обще-литературной κοινή. И само собой разумеется, что лексемы церковной речи здесь не только осложнялись новыми значениями или видоизменяли прежнее, приспособляясь к новой языковой системе, но и разлагались на свои морфемы, которые, вступая в сочетания с инородными смысловыми частями, образовывали новые семантические и лексические единства. Поэтому рядом с составлением словаря церковно-славянизмов необходимо вести учет „славяно-русских" лексем, т.-е. тех, которые, не употребляясь в церковной речи, все же в своем семантическом облике и морфологическом строении не заключают ничего специфически - народного, „просторечного", а являются характеристическим достоянием обще-русского литературно-книжного языка. Впрочем, „славенский" язык, который до начала XIX в. определял нормы разных литературно-книжных жанров не только в их общественно-бытовых, но и эстетических функциях, находился в непрестанно колеблющемся взаимодействии с сменяющимися системами церковной речи и — в силу этого — сам постоянно менялся, впитывая в себя разные влияния и в органическом развитии направляясь в разные стороны. Взаимоотношение церковно-славянских и „славенских" лексем может вполне уясниться лишь при выходе за пределы лексикологического изучения в область семантических сопоставлений.

III. Семантическая точка зрения.

§ 8. Семантический анализ вопрос о церковно-славянских лексемах переносит в иной план. Для семантики существенен не подбор слов в азбучном порядке или в идеологической, „вещной" системе, не их хронологическая расстановка, не обособление церковно-славянской речи, как особой разновидности литературного языка; для нее стоит другая задача: уяснение системы смысловых соотношений „церковно-славянизмов" с другими лексическими слоями литературной речи в каждую эпоху, определение принципов смены таких систем. А дальнейшая цель семантического изучения—открытие закономерности повторяющихся соответствий в перебое значений у „церковно-славянизмов", попадавших в разные жанры литературного языка.

Семантический анализ предполагает уже решенными проблемы морфологические и лексикологические. И, кроме того, он всегда выходит за пределы собственно церковно-книжной речи,

устанавливая смысловое взаимодействие лексем во всех одновременно существующих формах литературного языка. Конечно, церковно-славянизмы той или иной эпохи укладывались в самостоятельную семантическую систему. Она может быть установлена путем внутреннего, смыслового анализа церковных лексем, которые открываются при изучении всего живого для данной эпохи круга церковных книг.

Однако, это—лишь первый шаг семантического исследования. Искомая система смыслов, конструирующая церковную речь, ярче выступит на фоне „синхронических" систем других жанров литературного языка, тем более, что все эти системы существовали не изолированно, а внедряясь одна в другую, взаимно пересекаясь. Поэтому для семантического анализа очень важно знание общего состава и количества тех жанровых и профессионально-классовых расслоений литературного языка, которые обособлялись самими современниками, напр., собственно церковно-книжного диалекта, „наречия словенского", как особого литературно-книжного, высокого жанра, административно-канцелярского языка в их разновидностях и языка разговорно-интеллигентского в его жаргонах. Одни и те же церковные лексемы могли проходить через разные речевые сферы, обслаиваясь значениями, которых в церковном языке не имели. Так — управа благочиния— „полиция", председатель, заседатель и т. п. создались в деловом, канцелярском языке. Однако, вопрос о соотношении этого языка с церковно-книжным является в сущности второстепенным по сравнению с проблемой о семантическом взаимодействии речи „церковно-славянской" речи и разговорно-интеллигентской, между которыми мостом был „славенский" язык. И главная задача здесь уяснить те процессы, которые в разные эпохи определяли семантические границы между словами — „церковными" и „русскими" и сближение их в языке „славенском", постепенно вобравшем в себя „просторечную" стихию и ее ассимилировавшем. Ведь в сущности „славенский" язык, в актах длительных ассимиляций с разговорно-диалектической речью переживший большие потрясения и отбросивший часть своих (не имевших близких родичей в „просторечии") лексем, и лег в основу современного разговорного интеллигентского языка.

Остановиться на некоторых таких процессах из жизни церковно-славянизмов — значит: наметить общие линии семантического анализа [1]).

Бросаются в глаза следующие явления:

1. Процесс семантических взаимопроникновений. При фонической одинаковости лексем в двух „гнездах"—

---

[1]) Подробнее на проблемах семантики церковно-славянизмов предполагаю остановиться в статье: „Семантика церковно - славянской стихии в языке Пушкина".

церковном — и „просторечном“ („славянском“ и „русском“) и при близости основных значений, у них открыт был путь к совпадению двух семантических рядов в одном, к их органическому слиянию. В таких случаях церковные, книжные и разговорно-речевые ассоциации смысловые как бы примирялись, сочетаясь без резкой границы в одной лексеме. Чтобы убедиться в этом, достаточно углубиться в семантическое ядро таких слов, как жить (нечем жить, честно жить и т. п.), просить, свет, труд, конец, начало, ясный, верх, земля, солнце и т. п.

Иногда же церковно-славянизмы прямо этимологизировались на фоне созвучных „просторечных“ слов. Например, этот процесс характерен для истории литературного языка первой трети XIX в. (ср. употребление церковно-славянизмов у Пушкина, замечания Плетнева и т. п.). Впрочем, раньше А. Шишковым и его сторонниками предпринята была противоположная попытка семантического приспособления просторечных, „русских“ лексем к созвучным в основной части „церковно-славенским“, подвергавшимся этимологизации на архаический лад.

2. Процесс семантических перегруппировок. По мере того, как некоторые из церковно-славянских лексем со всеми своими значениями усваивались разговорной речью и теряли свой „высокий“ эмоциональный тембр, — их функции в рамках церковно-книжной (и „славенской“) речи начинали выполнять близкие к ним по предметному смыслу другие слова. Или было так: слова, общие разговорной и церковно-книжной (шире—„славенской“) речи, превращались в чистые „славянизмы“, устранялись из просторечия, если в нем еще у них были синонимы. Для перевода большинства выражений и слов „просторечия“ существовали в каждую эпоху более или менее фиксированные фразы и слова церковно-книжного, „высокого“ жанра. И обратно: были славенские (чаще всего — взятые из церковно-книжной речи, реже — созданные в недрах самого „славенского“ языка) эквиваленты для просторечных фразовых клише и отдельных слов. И вот, когда переставала ощущаться, как „славенизм“ (понятие, с XVII века включавшее в себя — „церковные“ лексемы в их служении целям не только церковной письменности, но и общелитературным интересам), известная церковная лексема, впитанная просторечием, или когда отметался из „славенского“ языка тот или иной церковно-славянизм, как чрезмерно архаическое образование, происходила замена их наличными „славенскими“ синонимными словами, которые в соответствии с этим менялись в своей семантической окраске. Напр., в Словаре Академии Российской“ (т. I, стр. 754)—глагол владеть и производные: владелец, владельческий, владение, владетель, владетельный (кроме слова: владыка) — не обозначены, как „славенизмы“. Наоборот, из примеров видно, что эти лексемы считаются „русскими“, хотя и встречающимися в церковных тек-

стах [1]). Кстати вспомнить об этом и свидетельство Шишкова („О красноречии", 50 стр.) о том, что без осознания „славенскости" в разговоре употреблялись в его время такие слова, как нрав, враг, владеть, награда. Глагол владать в Словаре прямо называется простонародным. Ясно, что формы лексемы — „владеть" в славенской речи все более и более должны были уступать место тем, которые в Словаре указаны, как его „славенские" синонимы: обладать и владычествовать. Точно так же А. Шишков засвидетельствовал, что в его время слово: конь было обслоено церковно-книжными ассоциациями и „не употреблялось в разговоре" (ср. у нас: купить коня (детскую игрушку), конь в шахматной игре, коняжка и т. п.); „по просту" же говорилось: лошадь. Очевидно, это соотношение установилось не потому, что лексема — конь была чужда „русскому" языку, но потому, что слова — лошадь не было в церковно-книжной речи, которая поэтому присвоила себе в исключительное пользование лексему — конь (А. Шишков. „О красноречии", стр. 63).

Ср. другие пары: трактир по-славенски: гостинница (в „Словаре Акад. Росс.", т. V, ср. Булич, 81); бдеть — бодрствовать; молодой — юный (после исчезновения: младый) и т. п.

3. Процесс осознания архаизмов, как церковно-славянизмов. В виду того, что „церковно-славянизмы" всегда были соединены с особым оттенком архаической значительности, являлась в языковом сознании разных эпох тенденция к объединению в общем лексическом плане с церковно-славянизмами всех вообще возрождающихся архаизмов. Конечно, чаще всего это непосредственное ощущение современников не вступало в противоречие с исторической действительностью, так как по направлению к прошлому господство церковной стихии в литературно-книжной речи было безраздельнее. Однако, нередко получались резкие противоречия, и в число церковно-славянизмов попадали явные общеруссизмы. Некий А. Петров издал в 1831 г. „Опыт словаря древних славянских слов и речений". В нем, конечно, перепутаны народно-русские лексемы с церковно-славянскими. Но любопытно, что в сравнении с укрепившимися в сознании когда-то „церковно-славянскими" словами: юный, возлюбить, едва, помощь, рубеж, смрад, похищать, выступали, как „славенизмы", древне-русские лексемы: ун (34 стр.), улюбити (ib.), одва (19 стр.), посилье, сумежье (28), смородина (29), умыкати (33) и т. д. Любопытно, что Ф. Буслаев первоначально в своей книге „О преподавании отечественного языка" (Москва, 1844), в которой он в вопросе о „церковно-славянизмах" примкнул к предшествующей традиции, опирав-

[1]) Любопытно, что овладеть значится, как славянизм, но такой отметки нет при слове — завладеть.

шейся на непосредственное языковое чутье, не отделяет церковнославянизмы от архаизмов вообще (ср. также Булич, стр. 101 и сл.).

4. Процесс затенения исконных значений у церковно-славянских лексем переводными новообразованиями. Осязательнее всего этот процесс можно проследить в эпоху двуязычия русской интеллигенции — полов. XVIII — начало XIX в., когда происходило морфологическое приспособление „славенских" лексем к французским. В результате создавались новые значения, которые почти ни в какой семантической связи с ранее данными могли и не находиться: влияние (influence), утонченный (raffiné), сосредоточить (concentrer), отношения (rapports) и т. п., или связь эта была довольно отдаленной: положение (situation), развивать (developper) расположение духа — disposition d'ésprit и т. п. Поэтому, славенская речь в одном из своих жаргонов в XVIII в. принимает форму смешения церковно-славянской морфологии с французской семантикой.

5. Процесс морфологической ассимиляции, уничтожавшей „двойниковые" формы. В сущности, в нем надо различать два акта, которые могут соприкасаться, даже совпадать или протекать независимо. Прежде всего в одном ряду форм „двойниками" было большинство образований, связанных с известной лексемой. Скажем: чистая вода—эта лексема была общей и для „славенского" и для русского языка. Однако, некоторые формы ее могли быть специфически славенскими, напр., от чистыя воды. Наличие таких форм обуславливало потенциальную двойственность, „двудиалектичность" этой лексемы. Так А. Шишков, разбирая стихи:

„От сей спасительной и чистыя струи
Меня, о муж святый, при жажде напои".

признает славенизмами в них: от чистыя, святый и напои; „по просту" из чистой, святой, напой. („О красноречии, 60 стр.). Естественно, что „славенский" — язык в своем морфологическом строе был подвижнее, чем „церковно-книжная" в собственном смысле речь. Ведь он больше впитывал в себя разговорно-речевых элементов и медленно, с перебоями, но все же двигался по пути сближения с морфологической системой живой, разговорной речи. Наличие множества лексических „двойников", разбивавшихся по двум морфологическим системам, влекло неотразимо к выработке компромиссных, смешанных форм (ночныя и т. п.) или же лишало „славенские" формы ореола „славенскости", придавая им характер архаических пережитков. То, что выпадало из вновь образовавшейся (путем приспособления к разговорной речи) морфологической системы „славенского" языка, подлежало исчезновению. Отсюда открывался путь к устранению

двойственности, „двуязычности“ ряда лексем, которые переходили целиком в „русскую“ речь и, соответственно, меняли свою семантическую окраску. Вопросу о смене морфологических систем церковной речи посвящены работы Классовского и Булича. Однако, необходимо учитывать, что не всегда выпадение из системы славенского языка морфологической и семантической обозначало выход в архаизмы. В некоторые эпохи понятие „славенского“ языка не включало в себя понятие церковной речи, как более узкое, а, напротив, противополагалось ему. Так было у Карамзина и его продолжателей, которые боролись против смешения этих понятий, против мнимого славяно-россйского языка [1]). Любопытно, что разграничение элементов славенских и церковных у самого Карамзина покоилось отнюдь не на исторических предпосылках. Как указывает Грот, формы *ыя* в родительном падеже (святыя), осмый на десять и т. п. Карамзин охотно употреблял в период острой борьбы с языком „церковных книг“. Таким образом, процесс морфологической ассимиляции славенской и разговорно-русской речи приводил к семантическому „снижению“ общих лексем, к уничтожению их раздвоенности. Здесь инициатива семантических применений исходила от морфологических процессов.

Другая сторона этого процесса—обнаруживает иные тенденции. При однородности форм словоизменения и словообразования известная лексема в основной своей части могла раздваиваться, раскалываться на русскую и „славенскую“. Пример из трудов А. Шишкова; „У нас... о простом лице говорится сидит, о высоком же — седит („О красноречии“, 21). Но „высокая“ форма должна была обслаиваться ассоциациями с иным тембром от слов: сел, заседать и т. п., которые фонетически были ближе к „высокой“ лексеме, семантически — к „низкой“. Все эти факторы вели к морфологическому смешению лексем — седит и сидит и к уничтожению одной. Разновидности этого процесса сложны.

6. Процесс фразовых разложений. На нем мне уже приходилось останавливаться в статье о стиле протопопа Аввакума [2]).

На других процессах нет необходимости останавливаться при конструировании понятия о „церковно-славянизмах“. То, что сказано, достаточно ясно рисует лестницу восхождения: через морфологический инвентарь церковно-книжной речи, описанный

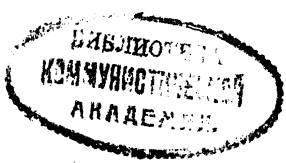
---

[1]) Карамзин резко различал также архаизмы и церковно-славянизмы. Он боролся лишь с церковно-славянизмами, вернее с некоторыми их типами, иронически приравнивая их к „древне-грецизмам (неискусобрачный, подобосущный и т. п.), но открывая широкую дорогу „архаизмам“, „древне-руссизмам (понимаемым довольно условно, как лексемы и фразы художественно-светской и исторической древне-русской письменности) в некоторые жанры литературно-книжного языка.

[2]) Сб. Русская Речь, I.

и систематизированный, исследователь подходит к проблеме лексикона „церковно-славянизмов"; но он не должен остановиться на этом поле мертвых костей: собрав их, историк языка воскрешает жизнь их в прошлом... И к этой вершине, с которой раскрывается ему всесторонне понятие о церковно-славянизмах, ведет его семантика. Лишь она имеет дело с соотношениями разных лексических рядов в сложном многообразии жанров и диалектов литературного языка [1]).

1924 г.



[1]) Во всей статье проблемы синтаксиса сознательно не затрагивались. Знаю, что эволюция письменно-синтаксических форм литературного языка может быть раскрыта лишь на фоне церковно-славянской традиции. Но вопросы синтаксиса в моем понимании так тесно сплетаются с стилистической интерпретацией форм и функций словосочетаний, что я предпочитаю о церковно славянских синтаксических явлениях в русском литературном языке говорить отдельно— в связи с проблемой общей методологии исторического синтаксиса русской литературной речи.

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

Предисловие 5

Стих и декламация. **С. И. Бернштейн** 7

О лирике как разновидности художественной речи. **Б. А. Ларин** 42

КАК СКЛАДЫВАЛСЯ РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК.

От редакции 74

I. К истории словообразования в русском литературном языке. **С. П. Обнорский** 75

II. К истории лексики русского литературного языка. **В. В. Виноградов** . 90

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

«ACADEMIA»

ИСТОРИЯ и ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

	ЦЕНА
Луначарский, А. В. — Судьбы русской литературы . . .	— р. 50 к
Новицкий, П. И. — „Египетские ночи" Пушкина	— „ 40 „
Жирмунский, В. М. — Байрон и Пушкин	2 „ 80 „
Зелинский, Ф. Ф. — Возрожденцы. Вып. I	— „ 60 „
Зелинский, Ф. Ф. — Возрожденцы. Вып. II	— „ 80 „
Перетц, В. Н. — Краткий очерк методологии истории русской литературы	1 „ 50 „
Вальцель, О. — Проблема формы в поэзии	— „ 40 „
Вальцель, О. — Импрессионизм и экспрессионизм	— „ 40 „
Энгельгардт, Б. М. — Гончаров и Тургенев	1 „ — „

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств Г. И. И. И.

Вып.	I. **Слонимский. А.** — Техника комического у Гоголя	— „ 50 „
„	II. **Томашевский, В. Б.** — Русское стихосложение. Метрика	1 „ — „
„	III. **Жирмунский, В. М.** — Рифма, ее история и теория	1 „ 80 „
„	IV. **Эйхенбаум, Б. М.** — Сквозь литературу. Сборник статей	1 „ 60 „
„	V. **Тынянов, Ю.** — Проблемы стихотворного языка	— „ 90 „
„	VI. **Жирмунский, В. М.** — Введение в метрику .	2 „ 20 „
„	VII. **Виноградов, В. В.** — Этюды о стиле Гоголя .	2 „ 60 „
„	VIII. **„Русская проза"** — Сборник статей под редакцией Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова	2 „ 60 „
„	IX. **Балухатый, С. Д.** — Проблемы драматургического анализа	1 „ 70 „
„	X. **Гуковский, Г. А.** — Русская поэзия XVIII века.	1 „ 80 „
„	XI. **Бернштейн, С. И.** — Голоса поэтов	— „ — „

Склад изданий:

Магазины «ACADEMIA»

ЛЕНИНГРАД, Пр. Володарского, 40. Телеф. 158-98.

МОСКВА, Тверская, 29. Телеф. 5-45-15.