

ПЕТР ЕВГЕНЬЕВИЧ БУХАРКИН

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ М.В. ЛОМОНОСОВА  
КАК ФАКТ ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

1.

Из всех исторических наук история литературного языка является, пожалуй, самой междисциплинарной, чаще всего перекрещивается с соседними разделами гуманитарного знания. Именно в ней особенно ясно проявляется синтетичность филологии, во многом соединяющей лингвистику, искусствоведение, историю, этнографию и т.п. В данном случае характерен пример А.В. Исаченко, некоторые статьи которого находятся на пересечении истории языка и общей истории (Исаченко 1973, 48-55; Isačenko 1976, 263-292). Тут же можно назвать В.М. Живова и Б.А. Успенского, исследования которых в области русского литературного языка нередко переходят в культурологические штудии.

Едва ли не чаще всего история литературного языка смыкается с исторической стилистикой, т.е. изучением индивидуальных художественных стилей. Так, например, Г.О. Винокур, раздумывая над соотношением литературного языка и языка литературы, писал: “В истории языка обе эти лингвистические нормы то сближаются одна с другой, то отталкиваются одна от другой. Но в каждую данную эпоху между ними всегда существует какое-то взаимодействие. Пристальное внимание к конкретным формам этого взаимодействия должно быть твердым методологическим критерием всякой серьезной научной работы как в области литературного языка, так и в области литературы” (Винокур 1983, 255). Поэтому вполне логично, исследуя судьбы литературного языка, анализировать стили писателей. В этой связи показателен тот факт, что многие ученые, имена которых неразрывно связаны с историей литературного языка, внесли не менее значительный вклад в осмысление феномена поэтической речи — здесь достаточно назвать имена В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, Б.А. Ларина, Л.П. Якубинского.

Однако связь между историей языка и исторической стилистикой далеко не идиллическая. Любопытно, что те же ученые, которые писали о близости данных дисциплин, нередко говорили и об обратном. Тот же Г.О. Винокур в статье ‘О задачах истории языка’ замечал: “... Изучение стиля отдельных писателей, в котором обнаруживает себя своеобразие их авторской личности или конкретная художественная функция тех или иных элементов речи в данном произведении, всецело остается заботой истории литературы и к

лингвистической стилистике может иметь разве только побочное отношение” (Винокур 1959, 222). Тут, как видим, наоборот, резко противопоставляются теория художественной речи и история языка. Кстати, в этой же работе Г.О. Винокур упрекает за смешение двух разных филологических отраслей В.В. Виноградова, который в свою очередь критиковал за то же самое Винокура.

Подобная полемика, в ходе которой стороны упрекают друг друга в одном и том же, или самопротиворечия, свойственные не только Винокуру, но и Виноградову (Чудаков 1990), свидетельствуют не о неясности мысли двух выдающихся ученых, а о действительной сложности и противоречивости проблемы. С одной стороны, поэтический язык принципиально отличается от, так сказать, нейтрального литературного языка. В нем действуют отчасти свои законы, обусловленные эстетической функцией художественного слова. Но с другой стороны, именно язык литературы является главной движущей силой истории литературного языка. Это легко заметить, обратившись к обобщающим трудам в данной области, например, к книге Н.А. Мещерского *История русского литературного языка*, где литературный язык, скажем, XVIII-XIX веков представлен как язык Ломоносова, Фонвизина, Карамзина, Пушкина, Гоголя и т.д. То же самое и с еще большими основами можно сказать о грандиозном цикле работ В.В. Виноградова по истории языка XVIII-XIX веков (Виноградов 1935; 1941; 1982; 1990).

Конечно, специфические свойства поэтической речи отделяют индивидуальные художественные стили от общенациональных норм литературного языка. Но вместе с тем, развитие последнего все же неразрывно связано с первым. Своеобразным примирением двойственности такого рода стала концепция “речи литературно-художественных произведений” (Виноградов 1980). Речевая структура художественного текста, по Виноградову, складывается из элементов двух типов: во-первых, относящихся к общенациональному литературному языку, и во-вторых, к художественной речи. Поэтому слово в литературно-художественном тексте становится двуединым — одной стороной оно связано с литературным языком, другой — с индивидуальной системой авторского словоупотребления (Чудаков 1980, 295-296). Следуя виноградовской логике, нормотворческая деятельность писателей связана именно с первой — получая мощный заряд от общелитературного языка, стиль художника как бы отдает его назад в виде вклада в его развитие.

Как любой компромисс, теория Виноградова удовлетворяет очень многим фактам, но вместе с тем, думаю, несправедливо ограничивает языковую действительность собственно поэтической, эстетической стороны слова литературного произведения. Нередки случаи, когда как раз эстетические особенности художественной речи оказываются особо значимыми для нормотворческой работы, происходящей в недрах литературного языка.

Очень яркий пример тому — поэтический стиль М.В. Ломоносова.

## 2

Характеризуя языковую ситуацию в России первой половины XVIII в., В.В. Виноградов отмечал в качестве ее важнейших черт “стилистические противоречия в литературном языке, его хаотическую бессистемность, совмещавшую варваризмы, канцеляризмы, просторечие и церковнокнижную речь, отсутствие твердых признаков жанра и стиля” (Виноградов 1982, 102). В связи с этим едва ли не главной задачей стали упорядочение и систематизация языковых фактов, их нормирование. В решение данной задачи огромный вклад внес, что общепризнано, М.В. Ломоносов. “Мнение о том, что Ломоносов создал новый литературный язык в России, прочно закрепилось в сознании образованной русской среды уже во второй половине XVIII века, оно господствовало и в последующее время вплоть до сего дня. Его разделила и филологическая наука” (Алексеев 1992, 339). Не случайно обозначение именем Ломоносова целого периода в истории литературного языка — ломоносовского<sup>1</sup> — или же рассмотрение последующих языковых новаций, в частности, Н.М. Карамзина, именно на фоне Ломоносова, что восходит к А.С. Шишкову и его “Рассуждению о старом и новом слоге российского языка” (1803).

Вполне закономерно, поэтому, то большое внимание, какое уделяется лингвистическим сочинениям Ломоносова — “Российской грамматике”, “Краткому руководству к красноречию”, “Предисловию о пользе книг церковных в российском языке”. Говоря о них, следует всегда помнить особую роль лингвистических сочинений в развитии языка, которая стала очевидна благодаря развитию семиотики. Как хорошо известно, в частности, об этом прекрасно писал Э. Бенвенист (Бенвенист 1974), естественный язык — единственная саморегулирующаяся семиотическая система, т.е. система, которая для своей интерпретации пользуется теми же знаками, из которых сама состоит. Благодаря этому, метаописание языка, т.е. лингвистика, оказывается фактом его самоинтерпретации, иными словами, самосознания, и, тем самым, существенно воздействует на его развитие. В этом отношении филология занимает исключительное место среди отраслей человеческого знания. Сколько бы, например, геология не писала о нефти и газе, геологические сочинения не будут способствовать возникновению реальных месторождений. То же, кстати, можно сказать и об исторической науке — горький опыт показывает, что исторические труды, за редчайшим исключением, не способны повлиять на реальный ход истории. Языковедческие же работы на движение языка воздействуют, ибо они — не только факт науки о языке, но одновременно — факт самого языка. Посему любое

значительное лингвистическое исследование, а книги Ломоносова бесспорно были таковыми, является определенным этапом в истории литературного языка, заключая в себе один из моментов самоосознания этой уникальной, интерпретирующей саму себя семиотической системы.

Однако, отдавая должное работам Ломоносова в области языкознания и их роли в истории языка, не стоит ограничивать его вклад в русский литературный язык только ими, как это обычно делается в соответствующих исследованиях. Несмотря на свое несомненное значение, они, во многом, были вторичны, и результаты их влияния в некоторых случаях оказываются проблематичными. Недаром раздаются, наряду с апологетическими, и скептические голоса. "... так называемое 'ломоносовское учение о трех стилях', — писал, например, А.В. Исаченко о 'Предисловии о пользе книг церковных в российском языке', — остается эпизодом, лишенным практического значения для дальнейших судеб русской литературной речи. Рассуждения о 'прогрессивности' ломоносовских взглядов на стили русского языка, а также голословные утверждения, касающиеся 'быстрого и прочного практического успеха' ломоносовской 'теории', являются одним из — увы — многочисленных примеров филологического фольклора" (Isachenko 1976, 395).

Не вдаваясь в сложный и спорный вопрос оценки филологических трудов М.В. Ломоносова и признавая их значение, необходимо, тем не менее, с определенностью сказать, что главной заслугой Ломоносова в истории литературного языка были не они, а его языковая практика, создаваемая им поэтическая речь. Об этом со свойственной ему пронизательностью писал недавно А.А. Алексеев: "... Реформаторская деятельность Ломоносова рассматривается и оценивается на материале его теоретических сочинений и заметок и упускается из виду, что языковые преобразования осуществляются прежде всего путем художественно-языковой практики. ... То, что мы называем 'реформой Ломоносова', заключено не в его 'Предисловии о пользе книг церковных' 1758 года, но в его художественном творчестве, явлении исключительном и эпохальном. Не будь его, 'Предисловие' осталось бы достоянием любознательных антикваров. Впрочем, не было бы самого 'Предисловия', назначение которого было *post factum* описать лингвистические следствия из некоторых приемов создания художественного текста" (Алексеев 1992, 339). В данных словах наиболее ясно и отчетливо выражено понимание необходимости анализа ломоносовского поэтического стиля для того, чтобы определить место поэта в языковой эволюции.<sup>2</sup> В своей работе А.А. Алексеев и сосредоточился на описании тех лингвистических следствий, что проистекали из художественных особенностей ломоносовского творчества, следствий, в первую очередь связанных с изменением функции славянизмов.

Однако нерасмотренной и по существу даже не поставленной А.А. Алексеевым осталась важнейшая проблема: каким образом и почему поэтический стиль “Российского Пиндара”, как любой поэтический стиль, отличающийся от “обычного” литературного языка, воздействовал на нормы последнего. Не случайно возник в этой связи адресованный А.А. Алексееву вопрос Б.А. Успенского: “Вы говорите, что реформа Ломоносова — это реформа языка художественной литературы. Как это соотносится с процессами в литературном языке?” (Алексеев 1992, 356). Именно на этом вопросе я и сосредоточусь в своей работе.

Приступая к его решению, необходимо сказать, что он весьма не прост, ибо язык ломоносовской оды существенно отличен от литературного языка и, в принципе, никогда не воспринимался как естественный. Тут следует вспомнить, что уже современники, в частности, А.П. Сумароков и его сторонники в 1750-е годы писали об этой неестественности, ненормальности ломоносовской художественной речи. Достаточно указать на “Вздорные оды” Сумарокова или же на стих антинонимной “Эпистолы от видки и синухи к Ломоносову” — “и разбирая вздор твоих сумбурных од”. По существу так же оценивал стиль Ломоносова и А.С. Пушкин: “Оды его ... утомительны и надуты ... Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности — вот следы, оставленные Ломоносовым” (Пушкин 1949, 278). Он же полагал, что Сумароков лучше Ломоносова понимал специфику русского языка.

И все же ... “Наибольшая заслуга в деле упорядочения литературного языка своей эпохи, приведения его в стройную систему, бесспорно принадлежит ... М.В. Ломоносову” (Мешерский 1981, 152). И совершил он это не вопреки особенностям своего поэтического стиля, а благодаря им. Ведь контакты поэтического и общелитературного языков — не простое влияние, а сложные взаиморесцепции, своего рода диалог, в котором несхожесть может оказать более сильное воздействие, чем подобие. В свое время К.Н. Леонтьев заметил: “... всякая нация тем и полезна другой, что она — другая” (Леонтьев 1975, 417). То же самое можно сказать и о языке — его разновидности ценны одна другой именно своим несхождением. Из-за него они становятся интересными друг другу, и, всматриваясь в отличную от себя систему (или же системы), каждая лучше познает собственную структуру. Так же как историю культуры, историю языка можно представить (в свете концепций современных гуманитарных наук) как сложный полилог составляющих язык элементов и стилей, когда главной движущей силой эволюции оказываются как раз диалогические отношения. В частности, и значение Ломоносова в истории литературного языка обусловлено в первую очередь данными отношениями, тем специфическим диалогом, в котором состояли его поэтический стиль и общелитературный язык.

Пожалуй, наиболее важными здесь оказываются системность и целостность ломоносовского слога.

## 3

Знакомясь с теми характеристиками, которые давались Ломоносову, нетрудно заметить частое указание на то, что он был — первым. Об этом писал Пушкин, это имел в виду и В.Г. Белинский, называя Ломоносова “Петром Великим русской литературы”, т.е. реформатором, зачинателем нового. Подобные суждения не раз высказывались и в XX веке, в частности, представителями литературоведения. “Сильное брожение умов, порожденное крушением непоколебимых устоев, Смутным временем, образовало ту стихотворную стихию, в которой недоставало только одного, но самого важного. Были стихотворцы, но не было поэта”, — характеризовал предломоносовскую пору А.В. Чичерин (Чичерин 1977, 306). Этим первым поэтом и стал Ломоносов. А Л.В. Пумпянский еще ранее писал о том, что Ломоносов оказался первым поэтом со своим стилем (Пумпянский 1983, 310-311). Это его суждение представляется особенно ценным, ведь стиль как искусствоведческая категория (а именно в данном значении и употреблял слово “стиль” Пумпянский) неизбежно предполагает взаимообусловленность всех элементов поэтического языка, последовательное проведение одних и тех же принципов на всех его уровнях. И здесь Ломоносов был в XVIII веке действительно первым. Его поэтический язык тщательным образом организован; звуковое оформление, словоупотребление, семантика — все продуманно, нет случайности и спорадичности, согласованные между собой элементы складываются в систему.

Обратившись к стилю ломоносовских од и проанализировав разные его уровни, мы всюду обнаружим единообразие и тесные связи отдельных составляющих текста. Начнем с его звуковой организации:

Стремнинами путей ты разных  
 Прошел ли моря глубину?  
 И счел ли чуд многообразных  
 Стада, ходящие по дну?

Прежде всего бросаются в глаза ассонансы, тщательно продуманная вокалическая структура — повторение фонем *у*: *путей* — *глубину* — *чуд* — *дну* и *а*: *стремнинами* — *разных* — *моря* — *многообразных* — *стада* — *ходящие*. Созвучия затрагивают и консонанты, так, отчетливо заметна аллитерация на *р*: *стремнинами* — *разных* — *прошел* — *моря* — *многообразных*. Имеют место также и более глубокие и сложные звуковые соответствия: *ст* 1-го стиха (*стремнинами*) связано со *ст* 4-го стиха (*стада*),

причем данная переключка усиливается одинаковым местом в стихе — началом, — в результате чего появляется оттенок анафоричности. Еще более существенны созвучия рифмующихся слов *разных* — *многообразных*, где второе слово, иное и по словообразовательной модели, и по этимологии, и по семантике, включает в себя весь звуковой состав первого: *многообразных*. Стоит обратить внимание и на связь *многообразных* с именем существительным 2-го стиха — *моря*. Благодаря этому возникает непрерывное и повторяющееся звуковое движение, проходящее через 3 соседних стиха: *разных моря многообразных* (р а з н ы х , м р я , м - н - р - з - н - х).

Взятый для анализа отрывок из “Оды, выбранной из Иова” ничем в интересующем нас отношении не выделяется среди других. Звуковая организация ломоносовского стиха, его эвфония, постоянно обнаруживает повторы фонем, которые и определяют “ровность” фонетического уровня стиля Ломоносова. Не отдельные звуковые эффекты, а последовательно проведенный принцип постоянных созвучий делают данный уровень строго системным. При этом свойственная ему тщательная инструментовка, совсем неуместная в нейтральном литературном языке, сразу же обозначает данный тип речи как художественный.<sup>3</sup>

Такие же ровность и взаимосоответствия характерны и для лексики ломоносовских од, о чем уже писал А.И. Соболевский: “Эстетически чуткий Ломоносов тщательно избегает употребления славянских слов рядом с вульгарными русскими, и у него нет в одах ни одного места со сколько-нибудь, на наш взгляд, смешным сочетанием слов” (Соболевский 1980, 125). Данная характеристика очень точно определяет системность лексики од Ломоносова, показывая, тем самым, структурное подобие лексического и фонетического уровней стиля поэта: в обоих случаях все элементы подчиняются непрерывно действующим законам, обуславливающим единообразие текста.

Заговорив о лексическом уровне, мы неизбежно и сразу переходим к следующему — семантическому, ибо у Ломоносова происходит сплошная метафоризация лексики и очень часто многие строфы подряд представляют собой развитие переносных значений. “В отношении к принципам словоупотребления, для Ломоносова характерна борьба с обычным значением слова в языке. Слово, связанное своим конкретным, так сказать, земным значением, мешает его полету ввысь, оно должно утратить свое бедное, простое значение и воспарить в абстракцию” (Луковский 1921, 17).

Подобная тотальность метафоризации сама по себе свидетельствует о последовательном проведении одних и тех же принципов, о жестком следовании определенной и эстетической норме. О такой системности лексико-семантического уровня еще более свидетельствует осмысленность

метафор и других тропов, их тесная неразрывная связь с одическим смыслопорождением.

Очень часто эпитет или метафора в сжатом виде заключает в себе все дальнейшее содержание оды. Таков, в частности, эпитет из 2-го стиха 1-й строфы оды 1747-го года:

Возлюбленная тишина.

Поэт недаром употребляет имя прилагательное *возлюбленная*, заключающее в себе нечто более интенсивное, активное, направленное на предмет, нежели его синонимы *любимая*, *любезная*. Для языка XVIII века глагол “возлюбить” означал не просто полюбить, а полюбить горячо, сильно и, в другом плане, предпочесть, избрать для себя (Словарь 1984 — 1992, 4, 13). Одновременно, *возлюбленная* предполагает и некоторую возвышенность, устремленность вверх, ведь префикс *воз-* содержит в себе представление “о предметах высших ... и прямее указывает на подъем, высоту” (Даль 1956, 1, 230). Тишина оказывается не просто сильно любимой, она выбрана, предпочтена, в частности потому, что способна вознести, т.е. духовно укрепить. Последний семантический оттенок эпитета *возлюбленная* актуализируется глаголом *дерзают* из 8-го стиха той же строфы, прямо и непосредственно связанным с *возлюбленной тишиной*. корабли “дерзают в море” за тишиной — когда царит последняя, любое плавание возможно. *Дерзают* означает: ‘осмеливаются’, ‘мужают’. Получается, что *тишина* не только придает смелость, она и способствует возмужанию, воспитывает.

И другие слова строфы также соединены крепкими смысловыми нитями. Они и позволяют эпитету — в нашем случае, выражению *возлюбленная тишина* — имплицитно содержать то, что затем эксплицируется всем текстом: поэтическую (т.е. полисемантическую, не сводимую к логической) идею гармонии, активно любимой человеком и в свою очередь возносящей его к блаженству, которая выражается топосом тишины.

Не менее действенны в ломоносовском стиле и метафоры. Оду 1748-го года поэт начинает знаменитой метафорой:

Заря багряною рукою.

Это выражение показалось даже П.А. Вяземскому бессмысленным, смутило его и напомнило “прачку, которая в декабре месяце моет белье в реке” (Гинзбург 1964, 25). Но оно далеко не бессмысленно, напротив, содержательно в высшей степени. В имени прилагательном *багряная* здесь важны, прежде всего, три оттенка: во-первых, связанный с кровью, с кровопролитием, во-вторых, цветовое обозначение — ярко-красный, пурпурный, в-третьих, представление о царском величии (багрянородный — принадлежащий по рождению к царскому роду) (Словарь 1984 — 1992, 1, 126). В



случае с именем существительным *рука* на первый план выходят те его значения, что связаны с понятием власти и силы, а с другой стороны — с помощью, с возможностью подсобить (Лаль 1956, 4, 109). *Багряная рука* — нечто возвышенное, чистое, способное подбодрить, “протянуть руку”. Отсюда и развивается тема спокойствия, мира, идущего от императрицы Елизаветы и возносящего Россию к величию. Не случайно именно в этой оде находится знаменитое описание покоящейся России, где, в виде женщины, она:

Покоится среди лугов.  
 В полях, исполненных плодами,  
 Где Волга, Днепр, Нева и Дон  
 Своими чистыми струями  
 Шумя, стадам наводят сон,  
 Сидит и ноги простирает  
 На степь, где Хину отделяет  
 Пространная стена от нас;  
 Веселый взор свой обращает  
 И вкруг довольства исчисляет,  
 Возлегли локтем на Кавказ.

Но *багряная рука*, одновременно, — и кровавая; тема крови, огня, также соотносящегося с багрянцем (“Как медь в горниле, небо рдится” — и медь, и *рдится* указывают на различные оттенки красного цвета), войны, в свою очередь, возникнет в оде, контрастируя с темой тишины. “В оде 1748 года единство ее основано на сквозной теме — борьбе двух контрастных начал”, — замечает И.З. Серман (Серман 1973, 43), и эта борьба в сжатом виде, концентрированно, уже содержится в метафоре, открывающей текст.

Слово употребляется не само по себе, не отдельно, а как часть единого семантического целого, где все взаимосоотнесено и от каждого элемента зависят все остальные. Такая осмысленность тропов, лексико-семантические связи всех составляющих текст слов ясно свидетельствуют о системности стиля, его гармонической целостности, когда все элементы согласованы друг с другом. При этом стиль Ломоносова, являющий собою, как видим, систему, принципиально отличается, как показывают тщательная звуковая инструментовка (фонетический уровень) и сплошная метафоризация (лексико-семантический уровень) от, так сказать, “обычного” литературного языка. Более того, он, в известной мере, противопоставит ему. Это противопоставление усиливалось и ритмической организацией ломоносовского стиха, особенно в период его создания, в 1740-е годы. Как известно, отстаивая принцип “чистоты” стиха (т.е. употребление в ямбе только ямбических стоп, в хорее — хореических), Ломоносов выступал против пирихийев. В связи с этим он был вынужден создать во многом специаль-

ный язык, избыливающий словами-вставками и инверсиями, который и позволял ему обойтись в ямбе без пиррихийев. Определенная искусственность этого языка наиболее заметна при сравнении ранних редакций Ломоносовских од с более поздними, когда поэт уже допускает пиррихий.

Ода 1742-го года в издании 1744-го года выглядела так:

Промчись к вечерним вплоть брегам  
И большой страх вложи врагам,  
В сердца и слухи им внушая...

После переделки, в 1751-м году эти же стихи приняли следующий вид:

Промчись до шведских берегов  
И больше утраши врагов,  
Им громким шумом возвещая...

Язык первой редакции гораздо менее естественный, он, во многом, “сделанный”. Достаточно обратить внимание на слово-вставку 1-го стиха — *вплоть*, лишенное смысла и необходимое лишь для избежания пиррихий, или же на семантико-синтаксическую структуру 2-го стиха. По законам, диктуемым метром (ямб), т.е. искусством, строится и 3-й стих. Такая “сделанность”, отчетливо заметная едва ли не всюду, в значительной степени усиливая отдаленность Ломоносовского стиля от общелитературного языка.<sup>4</sup>

Появление пиррихийев (как показывает вариант 1751-го года) упростило слог Ломоносова, однако не сняло его противопоставленности литературной речи. Кроме того, сохранялась инерция, заданная реципиентам первыми редакциями его ранних од, которыми он вошел в русскую словесность и которые принесли ему высокую репутацию отечественного Пиндара и Малерба.

## 4

Отчетливость эстетического начала в стиле Ломоносова, два его важнейшие качества, рассмотренные выше, — ровность, т.е. системность, и принципиальное отличие от “естественного” литературного языка, — были замечены уже современниками поэта. Некоторые свидетельства (Сумарокова, Пушкина), связанные со второй особенностью, приводились выше. К ним можно добавить и другие отзывы. Так, в разных выражениях и акцентируя каждый свое, о гладкости Ломоносовского языка писали Н.И. Новиков, М.Н. Муравьев, А.С. Шишков. “Слог его был великолепен, чист, тверд и приятен”, — отмечал Н.И. Новиков в “Опыте словаря российских писателей” (Новиков 1772, 127). М.Н. Муравьев в “Похвальном слове Михаилу Васильевичу Ломоносову” задавал риторический вопрос, тут же на

него отвечая: может быть, Ломоносову не доставало “чистоты слога и подробного грамматического знания? Но он сам в том служил примером каждому, кто либо не похочет вникать во все тонкости российского обширного языка” (Муравьев 1962, 37). Эту же ровность ломоносовского стиля имел в виду А.С. Шишков, когда писал: “... главное достоинство его состояло в том, что он умел простой Российский язык сочетать с высоким словенским языком и, так сказать, один из них растворить другим” (Шишков 1804, 111-112). Растворить — т.е. сделать нераздельными, неотличимыми друг от друга, соединить в одно, достигнув однородности и единства. А Г.Р. Державин в своей характеристике манеры Ломоносова затрагивает сразу оба его качества — системность и необычность. В “Записках Гаврилы Романовича Державина” он, касаясь своего поворота к оригинальному творчеству и называя себя в третьем лице, замечает: “Он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову, но, хотев парить, не мог выдержать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственного российскому Пиндару велеления и пышности” (Западов 1958, 32). В данной характеристике совершенно отчетливо видно понимание, во-первых, внутреннего единства языка Ломоносова (“постоянно, красивым набором слов”) и, во-вторых, его необычности (“свойственного единственно российскому Пиндару велеления и пышности”). Поэтический стиль Ломоносова воспринимается Державиным, если воспользоваться современной терминологией, как система, но такая, что располагается в иной, по сравнению с общеязыковой, плоскости.

Само по себе это неудивительно, даже более того — естественно. Пожалуй, самая распространенная в стилистике XX века концепция поэтического языка как раз и понимает его как отклонение от нормы, ее нарушение, взрыв. Едва ли не первыми так описали художественную речь русские формалисты и близкие к ним в 1920-е годы ученые — Б.А. Ларин с его теорией “ожидания новизны” как неперменного свойства языка литературного произведения (Ларин 1974, 27-101) и особенно Л.П. Якубинский (Якубинский 1986, 163-182). От них эти воззрения перешли к Пражскому лингвистическому кружку, сохраняют они авторитетность и в последующие годы, из сравнительно недавних примеров можно назвать монографию Ж. Коэна, где поэтический язык понят как взрыв, обнаруживающийся на различных уровнях — звуковом, лексическом, грамматическом, семантическом (Cohen 1966). Не требуется особых комментариев, чтобы увидеть полное соответствие ломоносовского стиля данным построениям.

Но есть у Ломоносова одно принципиальное отличие, касающееся языкового контекста, в котором поменялся его стиль. Дело в том, что для своей актуализации как поэтический, язык нуждается в общелитературной норме. “Литературный язык является для языка поэтического фоном, на котором

отражается подказанная эстетическими соображениями намеренная деформация языковых частей произведения, иными словами, намеренное нарушение языковой нормы” (Мукаржевский 1967, 407). А как раз такого нейтрального фона в ломоносовскую эпоху и не было. Получается, что поэтический стиль Ломоносова был (и воспринимался современниками) как отклонение от несуществующей нормы.

Вот в этом и заключалось его огромное значение для общезыковой сферы, именно потому он и стал важнейшим фактором литературного языка, сыграв определяющую роль в его развитии. Являясь, как только что было сказано, нарушением отсутствующей нормы, он тем самым эту норму утверждал, но не прямо, а косвенно, методом “от противного”, по принципу контраста. Нельзя нарушить того, чего нет, и любое отклонение обязательно предполагает нейтральный фон. При его отсутствии отклонение должно этот фон имплицировать, в противном случае оно не будет восприниматься как взрыв. А ломоносовский стиль, как мы видели, вполне осознанно понимался как отклонение.

Будучи первым в русской поэзии системным стилем<sup>5</sup> и реализуя, как мы могли убедиться, эту системность на разных уровнях: фонетическом, лексическом, семантическом, он, как любая система, предлагал свою норму — поэтической речи. Но эта норма невозможна без нормы общелитературной. Взаимоотношение поэтического языка и языка литературного полностью соответствует той модели дуальных оппозиций, какую разработали Н.С. Трубецкой и Р. Якобсон; элемент не может существовать самостоятельно, один, ему необходим противопоставленный ему парный член оппозиции. Появление одного элемента неизбежно вызывает второй. Даже в том случае, когда мы не видим его материального воплощения, это не означает отсутствия парности, перед нами — нулевой вариант, имплицитно присутствующий в системе. Именно так и обстояло дело с поэтическим стилем Ломоносова и его местом в истории русского литературного языка. Находясь с общелитературным языком в отношениях дуальной противопоставленности, ломоносовский стиль самим фактом своего существования свидетельствовал о наличии в системе языковой культуры оппозиционной ему нормы, не эксплицированной, но благодаря ему вполне осязаемой, хотя и в виде нулевого варианта. В этом, как я думаю, и состоит ответ на вопрос Б.А. Успенского — каким образом реформа языка художественной литературы, осуществленная Ломоносовым, повлияла на развитие литературного языка.

Ломоносов был, вероятно, первым гениальным русским поэтом, в его одах русский стихотворный язык, особенно четырехстопный ямб, предстал во всеоружии, зрелости и красоте, если воспользоваться образным выражением Л.В. Пумпянского, как Афина Паллада из головы Зевса. “Вдруг стало

ясно, что водораздел русской литературы не между Ломоносовым и Пушкиным, а между Симеоном Полоцким, Кантемиром, Тредиаковским — и Ломоносовым, что тут легла бездна, а от Ломоносова к Пушкину близко” (Пумпянский 1983, 331). Близко, потому что от Ломоносова началась непрекращающаяся до сих пор традиция высокой поэзии. Понимавший это Г.О. Винокур вместе с тем полагал, что “сам по себе высокий стиль, положивший начало прочной и устойчивой традиции поэтического языка, совершенно не решал еще общеязыковых проблем, которые возникли перед русской интеллигенцией послепетровского времени” (Винокур 1983, 263). Как я пытался показать, замечательный лингвист был неправ: ломоносовский художественный язык как раз и решал главную задачу, стоявшую перед литературным языком первой половины XVIII века, — создал общеязыковую норму. Правда, создал весьма специфически, “методом от противного”, как имплицитное выражение второго члена дуальной оппозиции, первым элементом которой являлся он сам. Но пусть в виде нулевого варианта, общелитературная норма, соответствующая новой, послепетровской культуре, вошла в языковое сознание. Последующие поколения могли ее менять (и, естественно, меняли), но доказывать ее возможность, утверждать ее как идею, как принцип было уже не нужно.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Показательно и определение предшествующего этапа истории русского языка как доломоносовского. Например, материалы конференции на Фагеруде в 1989 году, вышедшие под названием “Долломоносовский период русского литературного языка”.

<sup>2</sup> Применительно к А.С. Пушкину эту задачу выполнил В.В. Виноградов (Виноградов 1935, 1941), а в недавнее время — Б.М. Гаспаров (Гаспаров 1992).

<sup>3</sup> О принципиальных различиях звукового оформления художественной и нехудожественной речи прекрасно писал еще в 1920-е годы Л.П. Якубинский (Якубинский 1986, 163-182).

<sup>4</sup> На ритмические различия редакций ломоносовских од указал В.А. Западов в своей работе (Западов 1974), откуда и взяты рассмотренные мной примеры. При этом надо заметить, что для В.А. Западова определенная искусственность первоначальных редакций — явный недостаток, свидетельствующий о теоретических просчетах поэта. Не оспаривая данное мнение, вновь подчеркну, что для истории литературного языка подобная искусственность была очень важна, отчетливо противопоставляя поэтическую речь общелитературной, что, как я пытаюсь показать ниже, существенно повлияло на нормирование литературного языка.

<sup>5</sup> Поэтические стили крупнейших предшественников Ломоносова в русской поэзии — А.Д. Кантемира и В.К. Тредиаковского — изучены явно недостаточно и нуждаются в дальнейших пристальных исследованиях. Однако и сейчас очевидна их “неровность”, являющаяся результатом часто произвольного и случайного объединения языковых элементов разного типа, т.е., в конечном счете, бессистемности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев, А.А.: 1992, 'Социолингвистические предпосылки нормативно-стилистической реформы Ломоносова', *Доломоносовский период русского литературного языка*, Stockholm, 339-358.
- Бенвенист, Э.: 1974, *Общая лингвистика*, Москва.
- Винокур, Г.О.: 1983, 'Язык литературы и литературный язык', *Контекст 1982*, Москва, 255-282.
- Винокур, Г.О.: 1959, *Избранные работы по русскому языку*, Москва.
- Виноградов, В.В.: 1935, *Язык Пушкина*, Москва — Ленинград.
- Виноградов, В.В.: 1941, *Стиль Пушкина*, Москва.
- Виноградов, В.В.: 1980, *О языке художественной прозы*, Москва.
- Виноградов, В.В.: 1982, *Очерки по истории русского литературного языка XVIII-XIX веков*, издание 3, Москва.
- Виноградов, В.В.: 1990, *Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя*, Москва.
- Гаспаров, Б.М.: 1992, *Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка*, Вена.
- Гинзбург, Л.Я.: 1964, *О лирике*, Москва — Ленинград.
- Гуковский, Г.А.: 1927, *Русская поэзия XVIII века*, Ленинград.
- Даль, В.И.: 1956, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т.1-4, Москва.
- Западов, А.В.: 1958, *Мастерство Державина*, Москва.
- Западов, В.А.: 1974, *Русский стих XVIII начала XIX века (Ритмика)*, Ленинград.
- Исаченко, А.В.: 1973, 'Если бы в конце XV века Новгород одержал победу над Москвой (об одном несостоявшемся варианте истории русского языка)', *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 18, 48-55.
- Izačenko, Alexander V.: 1976, *Opera selecta*, München.
- Ларин, Б.А.: 1974, *Эстетика слова и язык писателя*, Ленинград.
- Леонтьев, К.Н.: 1975, *Собрание сочинений, I: Романы и повести*, Würzburg.
- Мещерский, Н.А.: 1981, *История русского литературного языка*, Ленинград.
- Мукарежевский, Ян: 1967, 'Литературный язык и поэтический язык', *Пражский лингвистический кружок*, Москва, 406-431.
- Муравьев, М.Н.: 1962, 'Похвальное слово Михайле Васильевичу Ломоносову писал лейб-гвардии Измайловского полку каптенармус Михайло Муравьев', *М.В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников*, Москва — Ленинград, 35-40.
- Новиков, Н.И.: 1772, *Опыт исторического словаря о российских писателях*, Санкт-Петербург.
- Пумпянский, Л.В.: 1983, 'К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова)', *Контекст 1982*, Москва, 303-335.
- Пушкин, А.С.: 1949, *Полное собрание сочинений в 10 томах*, 7, Москва — Ленинград.
- Серман, И.З.: 1973, *Русский классицизм*, Ленинград.
- Словарь русского языка XVIII века*: 1984-1992, вып. 1-7, Ленинград.
- Соболевский, А.С.: 1980, *История русского литературного языка*, Ленинград.
- Чичерин, А.В.: 1977, *Очерки по истории русского литературного стиля*, Москва.
- Чудаков, А.П.: 1980, 'В.В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века', В.В. Виноградов, *О языке художественной прозы*, Москва, 285-315.
- Чудаков, А.П.: 1990, 'Язык русской литературы в освещении В.В. Виноградова', В.В.

Виноградов, *Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя*, Москва, 331-352.

Шишков, А.С.: 1804, *Прибавление к сочинению, называемому "Рассуждение о старом и новом слоге российского языка" или собрание критик, изданных на сию книгу с примечаниями на оные*, Санкт-Петербург.

Якубинский, Л.П.: 1986, *Избранные работы. Язык и его функционирование*, Москва.

Cohen, Jean: 1966, *Structure du langage poétique*, Paris.

*Ст. Петербург*