

Т. ВИНОКУР

С НОВЫМ ГОДОМ, ШЕСТЬДЕСЯТ ВТОРЫМ...

Н. Асеев написал в Чистополе, в канун Нового года, стихотворение, начинающееся такими строками:

С Новым Годом, сорок вторым!
С народом, который непобедим!

А я позволю себе вынести их в эпиграф к этим заметкам с хронологической коррекцией, хоть она и нарушает чистоту метра:

С Новым годом, шестьдесят вторым!
С Народом, который непобедим!

Ноябрьский номер "Нового мира" за 1962 год. Кто-то из нашей среды уже долго и напряженно ждал его; кто-то лишь питался загадочными и неопределенными слухами; а кто-то и вовсе ничего не знал и не подозревал. Но взрывная волна от бомбы, запрятанной в его страницы, всколыхнула всех с одинаковой силой. Я, как и многие мои друзья и близкие, далеко не сразу оправилась от первого потрясения. Очень трудно было собраться с мыслями и в полной мере осознать, что мы присутствуем при возрождении такого феномена, как "русская классическая литература", которому будет суждено теперь продолжить жизнь и в наше время, хотя еще совсем недавно казалось иначе.

Нынешнему читателю, привыкшему к атмосфере ежедневных художественных открытий, нелегко, наверное, себе представить, что особенное впечатление на нас в тот момент произвела абсолютная новизна имени. Ведь это были годы, когда, взбудораженные и ошарашенные, мы уже

впивались, сначала тайком, а потом открыто, в "Доктора Живаго", "Мастера и Маргариту", "Чевенгура"; когда с замиранием сердца ждали следующей встречи с мученическими сияющими образами их авторов, зная, что она не обманет, заранее любя то, что были готовы полюбить давно, ища то, что непременно должны были найти и находили. А значит, наши нравственные и эстетические надежды оказывались прежде всего связанными с запоздалым открытием громких, известных имен.

Тем неожиданнее и тем более обнадеживающим было явление имени совершенно нового, но ознаменовавшего "прорыв" к старому, прежнему качеству художественного мастерства в его канонизированном виде и традиционном восприятии, в его национально-историческом осмыслении. Если для нас Пастернак, Булгаков — это художники нового времени, олицетворение высоких образцов того типа словесного искусства, который, вобрав в себя мировой опыт, сдвинул его, сменил предшествующую эпоху (так же, как ранее Серебряный век сменил Золотой), то Солженицын каким-то непостижимым образом присоединился к русской классике непосредственно, просто протянул ее линию до сегодняшнего дня. И дело не в том, какие точки отмечать на этой линии; говорить ли о Гоголе или Тургеневе, Достоевском или Толстом, Чехове или Бунине. Это лишено смысла потому, что в нашем случае нет места не только подражанию, но и какому бы то ни было влиянию — прямому или косвенному. Здесь можно принимать в расчет лишь типологическую преемственность, подтверждающую объективные закономерности развития литературного процесса.

Обдумывая вот такую закономерную, но оттого не менее парадоксальную ситуацию, я внимательно следила за тем, как идет обсуждение повести "Один день Ивана Денисовича" в нашей критике на начальном этапе "всеобщего одобрения". Оно разворачивалось, несмотря на очевидную уникальность явления, по всем ущербным правилам официального литературоведения. Писали — или преимущественно, или исключительно — о теме (открыл скрытую раньше от общества реальность лагерного бытия), об идее (показал силу и моральную чистоту народного характера), о личности самого автора (проявил неординарную концептуальность мысли, мужество и прямоту), о своевременности появления такой литературы (внес вклад в развенчание культа личности) и пр. О том же, что действительно поражало более всего: о беспримерном, необычном своеобразии стиля, о "предельном градусе" языковой правды, без кото-

рой невозможно было бы ни раскрыть такую тему, ни выразить такую идею, — или не писали вовсе, или замечали вскользь, как того требовала ввевшаяся уже в плоть и кровь советской критики метода. "Художественные особенности" — это для нее лишний, нужный только "для порядка" довесок, который принято оценивать скороговоркой, в виде нагрузки к основной части рассуждения. Даже в лучших статьях того времени (А. Твардовского, С. Маршака, Ю. Карякина, К. Симонова, В. Лакшина, Г. Бакланова со знаменитой его фразой о том, что после этой повести "становится совершенно очевидно, что писать так, как писали еще недавно, нельзя уже"), то есть в отзывах, по которым было видно, что суть от стиля неотделима, не так уж было много сказано о свежести и точности художественного слова, об архитектурной сложности и выверенности композиционно-речевой структуры повести.

А между тем в нашем узком лингвистическом кругу разгорались про- и контрсолженицынские страсти. Суровые критики повести обозначились тут значительно раньше, чем "высочайшее одобрение" широкой общественности перешло в "суровое осуждение", а затем и травлю. Я спорила со многими моими коллегами до хрипоты, недоумевая, как могут они демонстрировать такую непозволительную для нашей профессии эстетическую глухоту, отсутствие языкового чутья, защищать такие печальные охранительные тенденции... Помню, например, такие высказывания: "этакое пейзажное фальшивое", "кривлянье и кокетничанье жаргоном", "неуважение к норме никакого писателя не украшает" и т. п. К тому же к нам в Институт (русского языка АН СССР) пошли письма читателей, полные святого негодования: такой-рассякой, грубый, вульгарный, употребляет оскорбляющие их слух слова, запретные выражения, портит наш великий и могучий... кто позволил... и пр. и пр. — словом, весь, как говорится, до боли знакомый набор филистерских ярлыков, которые приходилось всерьез оспаривать, отвечая по долгу службы на подобные письма.

Письма эти и навели меня на мысль дать беспристрастный, объективный, основанный только на фактах, анализ языка повести — так, чтобы он мог сыграть роль противовеса подобным суждениям. Но лингвисты, увы, народ неспешный. Пока я обдумывала материал, составляла карточку по "Денисычу", словарик по вышедшим к тому времени "Матрениному двору" и "Станции Кречетовке", власти и пресса сменили милость на гнев. Задуманную статью "О языке и стиле повести А. И. Солженицына "Один день Ивана Денисовича" я все-таки написала, но опубликовать ее

мне помогла уже только решительность Сергея Ивановича Ожегова, которому статья понравилась и который был тогда ответственным редактором нашей институтской серии "Вопросы культуры речи"¹. А еще до ее выхода в свет я показала рукопись К. Н. Озеровой и А. С. Берзер, никак не предполагая, что таким образом с ней познакомится автор повести и что я получу от него письмо.

Наверное, не очень-то красиво сейчас хвастаться перепиской с классиком, и я действительно на нее никогда не ссылалась, тем более что в одном из писем Александра Исаевича была такая фраза: "Все это я написал Вам, разумеется, не для того, чтобы Вы использовали это со ссылкой на меня, а просто лично для Вас". Не касаясь того, на что А. И. как бы наложил запрет, я все-таки никак не могу удержаться, чтобы не процитировать другой фрагмент. Очень уж он к месту, исключительно важен для понимания отношения А. И. к писательскому труду, а также лестен для меня: "Чтение ее (то есть моей работы. — В. Т.) доставило мне изрядное удовольствие. Так много пишут о чем угодно, кроме того, что с профессиональной точки зрения здесь было самое трудное и интересное — язык, все его слои и переходы (разрядка моя. — В. Т.). Я благодарен Вам за наблюдательность и понимание. Подобная работа, но больше о ритме, чем о языке, мне попадалась пока только одна (и, конечно, не напечатанная)"².

Впоследствии из других источников я узнала, что А. И. в самом деле с нетерпением ждал, и всякий раз искал в потоке рецензий, откликов именно о языке и стиле повести, бывая разочарован их отсутствием³. И меня бесконечно радовало, что мои заметки хоть частично, пусть в самой малой мере заполнили этот пробел. Конечно, они не претендовали на исчерпывающий анализ повести; к тому же мне было важно выделить культурно-речевой аспект. Ведь читательский скепсис оказался парадоксальным именно с этой точки зрения. Стало ясно, что далеко не для каждого, кто берет-ся судить о достоинствах и недостатках языка художественного произведения, очевидна его прямая обусловленность

¹ См. № 6 за 1966 год.

² Речь идет о работе, принадлежащей перу друга Солженицыных — В. Л. Теуша, о котором, в связи с хранением романа "В круге первом", не раз упоминалось в печати. Работа эта, по-моему, замечательная, и с нею связан некий детективный сюжет, касающийся нас с ним обоих. Но это уже, как пишут в романах, другая история.

³ См. об этом в воспоминаниях Н. А. Решетовской ("Дон", 1990, № 3-4).

стилем, или специально избранным, или присущим писателю имманентно. Поэтому я решила показать, строго придерживаясь фактов, последовательную мотивированность и внутреннее единство словесно-образного состава, раздражившего тогдашних неопитов в области восприятия настоящего художественного слова вот этой-то самой "настоящестью", истинной поэтичностью. Только благодаря ей возникает, как говорил Л. Н. Толстой, "единственно возможный порядок единственно возможных слов". А по привыкнув за столько лет к суррогатам, как их, единственно возможных, увидишь? Тем более, что в "Иване Денисовиче" Солженицын поставил перед собой, пожалуй, одну из самых сложных стилистических задач. Если в "Матренином дворе" он достаточно резко противопоставляет авторскую и персонажную речь, а в "Станции Кречетовке" главный упор делает на вторую (и только легкими штрихами, через нее — не жил он, слава Богу, шкурной жизнью Зотова! — намекает на авторскую эмпатию, говоря современной терминологией), то здесь он сливает образ автора и героя воедино. А сделав это, обязывает себя создать математически точно очерченную речевую маску. Она должна была соединить: 1) индивидуальные особенности речи героя в соответствии с его характером, 2) более широкие приметы его родного тегменевского говора (а вернее — общие черты диалектно-просторечного "говорения", характерные для современного крестьянина) и 3) речевой колорит среды, окружающей его в заключении. В последней нельзя было также забыть об индивидуализации речи всех других персонажей повести, пусть даже показанных через одноплановое восприятие героя. Трудность синтетического использования этих разнородных и разномасштабных речевых пластов состояла еще и в том, что, по замыслу автора, они должны были быть заключены не в более естественную для "сказовой" манеры форму повествования от первого лица — лица рассказчика, а в синтаксическую структуру несобственно-прямой речи:

"Шел Шухов тропью и увидел на снегу кусок стальной ножовки, полотна поломанного кусок. Хоть ни для какой надобности ему такой кусок не определялся, однако нужды своей вперед не знаешь. Подобрал, сунул в карман брюк. Спрятать ее на ТЭЦ. Запасливый лучше богатого".

Известно, что несобственно-прямая речь, часто, но по-разному используемая в литературе, открывает большие характерологические возможности. В данном случае она дала автору большую свободу, основания для большей (по сравнению с прямой речью) объективизации изображаемо-

го. Еще один последовательный шаг в этом направлении — и в некоторых эпизодах происходит прямой вывод повествования из "авторской шуховской" в "авторскую солженицынскую" речь:

"А вблизи от них сидел за столом кавторанг Буйновский... он также занимал сейчас незаконное место здесь и мешал новоприбывающим бригадам, как те, кого пять минут назад он изгонял своим металлическим голосом. Он недавно был в лагере, недавно на общих работах. Такие минуты, как сейчас, были (он не знал этого) особо важными для него минутами, превращавшими его из властного, звонкого морского офицера в малоподвижного осмотрительного зэка, только этой малоподвижностью и могущего перемочь отверстанные ему двадцать пять лет тюрьмы".

Сдвинув границы шуховского жизнеощущения, автор получил право увидеть и то, чего не мог увидеть его герой. Для Солженицына это было необходимо, например, при мимолетном (но оттого не менее значимом) прикосновении к духовному миру лагерной интеллигенции в тех случаях, когда оно должно быть освобождено от чуть снисходительной улыбки человека сугубо "земного" — крестьянина Шухова, то есть когда речь идет о вещах, находящихся, так сказать, вне шуховской компетенции:

"А Вдовушкин писал свое. Он вправду занимался работой "левой", но для Шухова непостижимой. Он переписывал новое длинное стихотворение, которое вчера отделал, а сегодня обещал показать Степану Григорьевичу, тому самому врачу, поборнику трудотерапии".

То есть едва намеченное композиционно-стилистическое перемещение сразу расширило тематические, а следовательно, образные и языковые сферы повести. "Властный, звонкий морской офицер", "трудотерапия", сложный "толстовский" синтаксический период: "такие минуты, как сейчас, были (он не знал этого) особо важными" и т. д. — все это уже выходит за рамки речевой маски главного героя.

Но соотношения авторского и прямого речевых планов (если за отправную точку принимать несобственно-прямую речь) могут быть сдвинуты и в обратном направлении. Таким обратным сдвигом является непосредственное столкновение косвенной и прямой речи в пределах одного предложения, периода, иногда шире — эпизода:

"Как хвост (колонны зэков. — Т. В.) на холм вывалил, так и Шухов увидел: справа от них, далеко в степи чернелась еще колонна, шла она нашей колонне наперекос и, должно быть, увидав, тоже припустила. Могла быть эта колонна только мехзавода..."

И — расцвели друг другу как маки. Тот чудак:

— А у меня "Вечерка", свежая, смотрите! Бандеролью прислали.

— Да ну? — И суется Цезарь в ту же газету. А под потолком лампочка слепенькая-слепенькая, чего там можно мелкими буквами разобрать?

— Тут интереснейшая рецензия на премьеру Завадского!..

Они, москвичи, друг друга издаля чуют, как собаки. И, сойдясь, все обнюхиваются, обнюхиваются по-своему. И лопочут быстро-быстро, кто больше слов скажет. И когда так лопочут, так редко русские слова попадают, слушать их — все равно как латышей или румын".

Вот в соотношении и пропорциях всех этих способов речеведения, благодаря которым Солженицын всегда умеет показать ровно столько, сколько нужно, и именно так, как нужно для его художественного замысла, и заключается "новый блеск старого приема", отмеченный в те годы благожелательной критикой.

Стилистически безукоризненно выполненное переплетение прямой, несобственно-прямой и косвенной речи накладывается на общую для всех ранних повестей "разговорную" речевую канву. И это определяет еще одну интересную особенность повествовательного стиля Солженицына. Максимально детализованное, дробящее факт на простейшие составные элементы описание каждого (внешне незначительного, а на самом деле исполненного глубокого смысла) события⁴ не замедляет, как можно было бы ожидать, темпа повествования. Так же и ритм (а ритм, например, "Ивана Денисовича" необычайно интересен и символичен) не становится от этого слишком однообразным и размеренным. Характерные особенности разговорной речи допускают совмещение указанной детализации с экспрессивной стремительностью рубленой фразы, с обилием эмоционально окрашенных вопросительных и восклицательных фигур, с синтаксическими повторами, с необычайной выразительностью вводных слов и оборотов, со своеобразным порядком слов, с контаминацией разных по синтаксическому строению предложений и т. д.

Стихия разговорной речи в творчестве Солженицына — это вообще отдельная, большая проблема, при изучении которой надо подробно рассматривать каждое из перечисленных (а также целый ряд других) явлений. В то же время

⁴ Например, как Шухов ужинает ("с той и с другой миски жижицу горячую отпив...") или как тряпочку (намордник дорожный) надевает и т. д.

большинство из них можно показать на любом куске текста его первых повестей. Возьмем ли мы, например, шуховские рассуждения про арестантскую думу ("Дума арестантская — и та несвободная, все к тому же возвращается, все снова ворошит: не нащупают ли пайку в матрасе? в санчасти освободят ли вечером? Посадят капитана или не посадят? И как Цезарь на руки раздобыл белье свое теплое? Наверное, подмазал в каптерке личных вещей, откуда ж?"); или про то, как хлеб распределить ("вот хлеба четыреста, да двести, да в матрасе не меньше двести. И хватит. Двести сейчас нажать, завтра утром пятьсот улупить, четыреста взять на работу — житуха!"); или другие отдельные фразы ("не санчасть его теперь манила — а как бы еще к ужину добавить?"; "Цезарь богатый, два раза в месяц посылки, всем сунул, кому надо — и придурком работает в конторе..." и пр.), — во всех этих примерах преобладает концентрированная разговорно-просторечная интонация, как нельзя лучше гармонирующая с обликом рассказчика.

Возьмем ли мы диалектно-этнографически безупречную по точности и правдоподобию, но в то же время поразительную по силе художественной типизации и редкую по красоте — именно по настоящей народной красоте — речь Матрены ("Не умёвши, не варёмши — как утрафишь?"; "Тут как зима закрутит, да дуель в окна, так не столько топишь, сколько выдувает. Летось мы торфу натаскивали сколища!"; "Притесняют меня, Игнатич. Иззаботилась я"; "Порция во мне! (порча. — В. Т.). Возили меня к монашенке одной бывшей лечиться, она меня на кашель наводила — ждала, что порция из меня лягушкой выбросится"; "Как мне в Черусти ехать, с Нечаевки поезд вылезет, глаза здоровенные свои вылупит, аж в жар меня бросает, коленки трясутся... А уж поезд трогацать! Мечемся туда-сюда: да взойдите же в сознание! Отчего билетов не давали, паразиты несочувственные, — не знáто").

Возьмем ли мы совсем иную разговорную характерность — речь советскую, тоже: или более или менее просторечную; или более или менее литературную (то есть нормативно-правильную), но все равно к в а з и-народную, в которой погублена вот эта самая истинная красота цельной природы, чистой души, никак не связанной с институтами нового социального быта. Такой речью пронизана вся "Станция Кречетовка" и "Для пользы дела". Она играет здесь роль камертона, задающего стилевую структуру текста. Не случайно вся интродуктивная часть этих рассказов дана сквозь призму обнаженного персонажного диалога при полном отсутствии авторских ремарок. А об-

разчик такого диалога достаточно привести хоть один из "Кречетовки", как раз этот самый, начальный: "Але, это диспетчер? — Ну. — Кто это? Дьячихин? — Ну. — Да не ну, а я спрашиваю — Дьячихин? Гони цистерны с седьмого на третий, гони. Дьячихин, да... В этом эшелоне идет консервированная кровь! Для госпиталя! *Поймите!* — *Все понимаю.* — Варнаков? *Теперь отцепись*, иди к водокачке, возьми те десять. — *Слушайте!* Если вы в течение подчас не отправите этого эшелона — я буду докладывать выше! Это не шутка! *Вы за это ответите!* — *Василь Василч!* Дайте трубку, я сама..."

Какое же ухо нужно иметь, чтобы так слышать свою страну, свой народ, его речь во всех ее разновидностях, чтобы создать, как писал тогда А. Твардовский, атмосферу "внешней непритязательности и естественной простоты", которая возникла, конечно, не сама по себе, а как реализация блестящего стилистического и языкового чутья художника.

Особенно непростой оказалась глубинная структура этой внешней простоты опять-таки в "Иване Денисовиче". Все, с кем я обсуждала этот вопрос (в том числе и Корней Иванович Чуковский, который обожал беседовать с нами — молодыми еще тогда лингвистами — на тему о писательском слухе), согласились, что синтаксико-стилистический строй повести сложился в результате своеобразного использования смежных возможностей сказа, сдвигов от несобственно-прямой к несобственно-авторской речи и разговорных особенностей и что это и есть тот единственно возможный словесный порядок, который способен отразить идейно-сюжетные и композиционные принципы произведения. А их я увидела в следующем: намеренная бессюжетность; строго последовательное во времени, равномерное в тщательной детализации разнохарактерных явлений описание событий одного дня, трагедийный масштаб которых разрастается в сознании читателя, как организм чудовищного насекомого под сильным микроскопом. Не будь этой безжалостной, как свидетельское показание, строгости в воспроизведении мельчайших бытовых и психологических подробностей лагерной жизни, не будь обусловленной ею абсолютной художественной точности языкового прицела — не было бы в повести и "своего" поворота идеи при изображении: неброского, будничного мужества народа, который хотел жить, когда естественнее было хотеть умереть; его суровой и мудрой чистоты, внутренне всегда противостоящей беззакониям разнузданной власти; его скрытой духовной силы, позволяющей человеку оставаться челове-

ком в условиях нечеловеческих; одним словом, не было бы настоящей, жестокой правды, тем более страшной, чем проще и сдержанней она изображена.

Очевидно, этим принципам должны были соответствовать и "единственно возможные" слова — те самые, которые приводили в ярость ревнителей чистоты русского языка. Лексическая полифония (теперь мы уже не можем обойтись без этого термина) имеет грандиозные масштабы в творчестве Солженицына. Но понять их и измерить, если это вообще возможно, нам стало дано только сейчас — на просторах "ГУЛАГа", "Колеса", публицистики. Тем замечательнее оказывается то обстоятельство, что самая первая из ставших нам известными повесть Солженицына являет собой сгусток полифонического строения и что его лексические пласты, тонко, подчас еле уловимо, переплетенные, поддаются тем не менее четкому вычленению.

Основной лексический пласт "Ивана Денисовича" — это слова общелитературной речи, хотя на первый взгляд может показаться иначе. В определенные периоды развития хорошей русской литературы иначе быть не могло. До сегодняшнего антинормативного взрыва, в который внесли свою лепту писатели и зарубежья и метрополии, у нас существовало считанное количество писателей, стилистику которых в известной мере определяла "внелитературная" форма языкового употребления (Гоголь, Лесков, Бабель, Зощенко). Я до сих пор уверена в том, что всегда, при любой (диалектной, просторечной, жаргонной) направленности речевой стилизации, опорной точкой, нейтральным фоном служит литературный язык. И справедлива мысль В. В. Виноградова, высказанная им в книге 1930 года "О языке художественной прозы", о том, что формы внелитературного речевого употребления всегда имеют за собой, как второй план построения, смысловую систему общелитературного языка данной эпохи. Написанное целиком на жаргоне или диалекте, произведение вряд ли может стать общенациональным художественным достоянием. Скорее оно сыграет роль эксперимента. Потому что ведь что такое, например, жаргон (любой)? Это ведь не самодостаточное коммуникативное целое, а его фрагмент. Фрагмент главным образом лексико-семантический. А этого мало. И это я взялась бы статистически доказать на любых соответствующих текстах — от современного Аксенова до Алешковского, от Петрушевской до Ерофеева.

В случае Солженицына статистические доказательства не требуются. Диалектная и жаргонная лексика играет у него традиционную роль наиболее ярких стилистических

средств речи. Количественная соразмерность этой лексики с лексикой литературной достаточно наглядна в пользу последней. Правда, только количественное преобладание еще ничего не говорит о месте в тексте литературной лексики, так как она нейтральна и, следовательно, мало заметна по сравнению с "окрашенными" внелитературными словами. Но если мы просто еще раз обратим взгляд читателя на любой, взятый наугад отрывок из того или иного рассказа, то увидим, что вовсе не только какими-то необычайными словарными "экзотизмами" создает автор выразительную речь и свою, и героев, и их окружения, а главным образом умело используемыми средствами общелитературной лексики, наслаивающейся, как мы уже говорили, на разговорно-просторечную синтаксическую структуру:

"Из рыбки мелкой попадались все больше кости, мясо с костей сварилось, развалилось, только на голове и на хвосте держалось. На хрупкой сетке рыбьего скелета не оставив ни чешуйки, ни мясинки, Шухов еще мял зубами, высасывал скелет — и выплевывал на стол. В любой рыбе он ел все, хоть жабры, хоть хвост, и глаза ел, когда они на месте попадались, а когда вываливались и плавали в миске отдельно — большие, рыбьи глаза — не ел. Над ним за то смеялись".

Или: "Но не Матрены была в том вина: не было в Торфопродукте и масла, маргарин нарасхват, а свободно только жир комбинированный. Да и русская печь, как я пригляделся, неудобна для стряпни: варка идет скрыто от стряпухи, жар к чугунку подступает с разных сторон неравномерно. Но потому, должно быть, пришла она к нашим предкам из самого каменного века, что, протопленная раз на досветьи, весь день хранит в себе теплый корм и поило для скота, пищу и воду для человека. И спать тепло".

Или: "Снуют эки во все концы! Одно время начальник лагеря еще такой приказ издал: никаким заключенным в одиночку по зоне не ходить. А куда можно — вести всю бригаду одним строем. А куда всей бригаде сразу никак не надо — скажем, в санчасть или в уборную, — то сколачивать группы по четыре-пять человек, и старшего из них назначать, и чтоб вел своих строем туда, а там дожидался, и назад — тоже строем".

Убийственный сарказм этого последнего отрывка, например, обостряется именно подчеркнутой нейтральностью словесного подбора, еще более "остраняющей" бессмысленность и тупость изображаемых лагерных порядков. Новый просторечно-"боевой" фразеологизм *сколачивать группы* лишь усугубляет обыденную "деловитость" сделанного как бы мимоходом пояснения.

Так происходит в большинстве случаев: нелитературные слова не определяют общий лексический объем языка у Солженицына.

Второй пласт лексики, очень для него важный, — это лексика диалектная. В "Матренином дворе" ею окрашена вся прямая речь персонажей. Сделав здесь и в "Иване Денисовиче" главными героями носителей диалекта, да еще отчасти перепоручив во втором случае такому герою авторскую функцию, Солженицын сумел создать на редкость выразительную и нешаблонную характеристику крестьянской речи, категорически исключившую для всей современной литературы эффективность возврата к затасканному репертуару "народных" речевых примет, кочующих из произведения в произведение (типа *апося, вчерась, милок, глянь-кось* и т. п.).

В большей своей части эта диалектная характеристика формируется даже не за собственно лексический счет (*халабуда, желадной, гунявый, потай, ухайдакаться*), а за счет словообразования: *укривище, недотыка, наскорях, удовлетенный, смогать, обневолю, иззаботиться*. Такой путь приобщения диалектизмов к художественной речевой сфере обычно вызывает у критики заслуженно одобрительную оценку, так как он обновляет привычные ассоциативные связи слова и образа. Я прекрасно помню, например, тогдашний восторженный комментарий И. Гура к таким словам, как *шлепоток, пригревные полянки, первенькая* черемуха в прозе С. Сартакова. В этом же ключе лежит всегда у Солженицына использование и не специфически диалектной, а вообще просторечной лексики. В речи современного крестьянства та и другая практически неотделимы друг от друга. И восходят ли такие, предположим, слова, как *духовитый, хреновый, подхватиться, самодумка* и другие, к какому-нибудь определенному говору и именно потому употреблены, или же они воспринимаются в общепросторечных своих качествах — для речевой характеристики Ивана Денисовича или Матрены совершенно неважно. Важно то, что с помощью и первых и вторых речь героя получает нужную эмоционально-стилистическую окраску. Мы слышим живую, свободную от легко приобретаемого в недавние времена на различных сомнительных поприщах стандарта, щедрую на юмор, наблюдательную народную речь. Солженицын ее очень хорошо знает и чутко улавливает в ней малейшие новые оттенки. Интересно, например, в этом смысле употребление Шуховым глагола *страховать* в одном из новых (производственно-спортивных) значений — предохранять, обеспечивать безопасность действия: "Шухов... одной

рукой поспешно, благодарно брал недокурок, а вторую *страховал* снизу, чтоб не обронить". Или же стяженное употребление одного из значений глагола *состоять*, которое могло войти в народную речь только в наше время: "Привез кто-то с войны трафаретки, и с тех пор пошло, пошло, и все больше таких красителей набирается: *нигде не состоят*, *нигде не работают*..."

Уже по первым произведениям Солженицына было ясно, что знание народной речи дал писателю и нелегкий жизненный опыт, и, без всякого сомнения, активный профессиональный интерес, побудивший его не только наблюдать, но и специально изучать русский язык. И я занялась сопоставлением основного круга внелитературной лексики, использованной в повести, с данными "Толкового словаря живого великорусского языка" В. И. Даля. Мне показалось, что Солженицын, стремясь прежде всего к достоверности словесного отбора, выверял по словарю каждое слово, заимствованное не из своего собственного, личного словарного запаса, а извне. И что цель, с какой Солженицын изучал словарь Даля, была именно проверить действительное существование услышанного слова, его значение, а не выискивать слово "почудней". Об этом убедительно говорил тот факт, что диалектная и обиходно-просторечная лексика у Солженицына, как правило, не идентична соответственным словам у Даля, а лишь сходна с ними. Например, *доболтки*, *зяблый*, *захрясток* — в повести; *доболтка* (только в ед. ч.), *зябливый*, *захрястье* — у Даля.

Но Александр Исаевич упрекнул меня потом за такое примитивное понимание его лингвистических занятий. И время показало, как он был прав. "Русский словарь языкового расширения" дал нам теперь представление о целостной языковой концепции, им разработанной и претворенной в жизнь. Мы видим истоки нешаблонной лексической струи, которая показалась читателям 60-х годов, закалившимся на штампах, привычно рисующих разбитных "дедов" и отсталых старушек, чрезмерно надуманной. Такие читатели стойко отказывались признать за художником слова право на самобытность в истинном смысле этого слова. И особенно негодовали опять-таки по поводу "Ивана Денисовича", в котором впервые появился непривычный для них третий лексический слой — тюремный жаргон (каверинский "Конец хазы" и прочие игры 20-х годов в расчет уже тогда не шли).

Самое интересное то, что слов и оборотов тюремного жаргона в "Иване Денисовиче" совсем немного — около сорока единиц в общей сложности. И употреблены они иск-

лючительно тактично, с чувством "соразмерности и сообразности". Сейчас, в наше раскованное время, в это трудно поверить, но мало кто еще мог тогда осознать, что полное отсутствие этих слов заразило бы повесть о лагере одной из тех мелких неправд, которые были нормой в советской литературе и которые в конце концов образуют большую неправду, на корню подрывающую художественное доверие к литературному произведению.

И вот приходилось всерьез обсуждать вопрос, возможно ли изображать лагерь, не употребляя лагерных выражений, тем более что рассказывает о лагере сам лагерник. Возможно ли в самом деле заменять, как предлагали некоторые мои корреспонденты, режущие слух стыдливым блюстителям нравственности блатные слова другими — "приличными"? То есть *парашу* назвать, что ли, "туалетной бочкой", а *падлу* обозвать "нехорошим человеком"?

Больше всего я боялась школьных учителей. И пускалась с ними поэтому в серьезные профессиональные дискуссии. Вот, говорила я, давайте возьмем вместо пары *шмон* — *шмонять* пару *обыск* — *обыскивать*. Даст ли это полноценный художественный результат? Конечно, нет, и не только потому, что утратится "локальный колорит". Ведь и между *шмоном* и *обыском* — пропасть неизмеримо большая, чем обычное стилистическое различие. *Шмон* — это не просто обыск, малоприятная, но имеющая все же какие-то логические основания процедура. *Шмон* — это узаконенное издевательство, мучительное и нравственно и физически: "Поздней осенью, уж земля стуженая, им все кричали: — Снять ботинки, мехзавод! Взять ботинки в руки! Так босиком и шмоняли. А и теперь, мороз, не мороз, ткнут по выбору: — А ну-ка, сними правый валенок! А ты — левый сними! Снимет валенок зэк и должен, на одной ноге пока прыгая, тот валенок опрокинуть и портянкой потрясти..."

Вот что такое "шмон". И едва ли какая-либо замена окажется здесь удачной, не говоря уже о том, что для нее нет вообще никаких логических оснований.

"Основания есть", — возражали мне мужественные оппоненты и выдвигали при этом два довода. Первый — критерий понятности: тюремные слова непонятны, их никто не знает, говорили они, искренне забывая, что очень большое количество слов и значений, жаргонных искони, широко известны и регулярно используются далеко за пределами тюремных стен и лагерных ворот. Уж так они прямо и слыхом не слыхивали слов *стучать* (доносить), *смываться*, *доходить* — *доходяга*, *темнить*, *заначить*. В это поверить трудно. Тем более, что лексику, принадлежащую генетиче-

ски тюремному жаргону, не всегда можно отделить от общей вульгарно-просторечной стихии, так как та и другая подвижны и находятся в состоянии постоянного взаимополнения. К тому же не все вздор, чего не знает Митрофанушка, и как тосклива была бы наша речь, если бы мы были неспособны хоть иногда расцветить ее, предположим, такой выразительной, такой прозрачной по смыслу тюремной фразеологией, как *качать права, совать на лапу, травить бдительность, от звонка до звонка*. Недаром молодежный, и, в частности, именно школьный, жаргон не только процветает, хотят или не хотят этого воспитатели молодого поколения, но и имеет с тюремным (уголовным, воровским, лагерным) общие элементы: Шухову удалось в обед *"закосить кашу"*, то есть стянуть, ухватить лишнюю, неположенную; а по словам моей внучки, "географичка *закосила* ей автомат", то есть несправедливо завалила ее, не поставила автоматический зачет.

Какой высокий урок дает нам в этом смысле "Архипелаг ГУЛАГ"! Написанный так страстно, так достойно, так безоглядно — он объективно показывает одновременный процесс бытового заражения жаргоном и духовного отторжения от него, когда речь идет о лучших людях из среды политических заключенных, и прежде всего о самом авторе. Это ли не свидетельство филистерства "вольняшек", берущих на себя смелость судить жаргонное словоупотребление еще и по второму критерию — "нравственности"? Об этом ханжеском мистическом страхе перед якобы непристойностями и грубостями как раз в те годы, когда стали печатать Солженицына, сказал мудрые слова в "Живом как жизнь" Чуковский: "Страх этот совершенно напрасен, ибо наша литература — одна из самых целомудренных в мире. Глубокая серьезность задач, которые ставит она перед собою, исключает всякие легкие, фривольные темы. Но одно дело — целомудрие, а другое — чистоплюйство и чопорность"⁵.

Настоящее искусство — это прежде всего правда. Правда в большом и малом. Правда в деталях. В этом смысле для языка художественного произведения нет никаких псевдоэтических норм, нет фарисейских правил, что можно и чего нельзя. Все зависит от того, зачем употребляется в литературе то или иное речевое средство.

Рецидивом самого мрачного догматизма явилось бы даже в 60-е годы утверждение, что литература вообще не должна изображать отрицательные стороны нашей действи-

⁵ К. Чуковский, Живой как жизнь, М., 1966, с. 97.

тельности. А если должна, то, естественно, такими художественными приемами, которые вызваны к жизни требованиями эстетически осмысленной типизации.

Можно, конечно, предположить, что тюремный жаргон умрет сам собой, когда исчезнут тюрьмы. Ну, а куда мы денем, например, тетю Фросю из "Кречетовки"? Вот один из образчиков ее речи: "Я — чулки выменивала... пару чулков брала у их за пяток картофельных лепешек. Чулков теперь, может, до конца войны не будет. Ты мамке скажи, чтоб она не зевала, из картошки б чего настряпала — и туда, к теплушкам. С руками вырывают. А Грунька Мострюкова надьсь какую-то чюдную рубашку выменяла — бабью, ночную, мол, да с прорезьями, слышь, в таких местах... ну, смехота! Собрались в ее избе бабы, глядели, как она мерила, — животы порвали!.. И мыло тоже можно брать у них, и дешево. А мыло теперь продукт *дефективный*, не купишь!.. У *выковыренных-то* и брать! Они отрезы везут, *кустюмы* везут... Там такие мордатые еду-у-ть!.. сотенные прямо пачками перевязаны, и пачек полон *чемойдан*". Разве такая речь в составе художественного текста меньше бы шокировала ханжу, чем *наседки* да *суки*, хотя она и есть сколок той самой, эстетически типизированной, правды?

И на этом можно было бы ставить точку, если бы дискуссионным, вопреки ожиданиям, не оказался в тогдашней обстановке и вопрос о том лексическом круге, которым всегда бывает отмечено творчество мастера. Я имею в виду и н д и в и д у а л ь н о е словоупотребление и словообразование. И специалистов и неспециалистов, при разности отношения к этому факту, поразило его редкое своеобразие. Я увидела особое очарование в том, что оно характеризуется одновременно полным и совершенно естественным совпадением со структурными и выразительными свойствами народной речи, лежащей в основе стилистики Солженицына. Благодаря этим качествам его словотворчество совсем не воспринимается как инородная струя в общем потоке очень тонко дифференцированных — но при этом взаимно друга дополняющих и именно тем самым создающих картину исключительной достоверности изображения — средств общенародного языка.

Ни в одном конкретном случае мы не можем с уверенностью сказать, что перед нами слова, которые Солженицын "взял да и придумал". Больше того, вряд ли сам он решился бы точно определить границу между созданным и воспроизведенным, настолько, как правило, бывает близка ему и органична для него та речевая среда, которую он изображает и членом (а следовательно, в какой-то мере и твор-

цом) которой он является. Поэтому особенности "собственно солженицынских" и "несобственно солженицынских", но им отобранных слов одинаковы. Это обновленный состав слова, во много раз увеличивающий его эмоциональную значимость, выразительную энергию, свежесть его узнавания. Лишь один пример — *недокурок* (вместо привычного *окурок*) говорит обо всем этом сразу и очень явственно. Ср. в "ГУЛАГе": "У всякой машины свой *заглот*" или "У нас и языки теперь *посвободнели*"; "гребут еще *недовзятых*".

Такова же функция необычайно динамичных, показывающих сразу целый комплекс оттенков, в которых и проявляется самый характер действия (темп, ритм, степень интенсивности, психологическая окраска) глагольных образований, например: *обоспеть* (всюду ловко успеть), *додолбать*, *вычуивать*, *пронырнуть*, *ссунуть* (с лица тряпочку), *сумутиться* (суетиться), *заса́вывать*. Ими, как и другими "обновленными" словами и значениями слов, достигается живой контакт с текстом, имитирующий непосредственность физического ощущения. Вот несколько примеров из "Ивана Денисовича".

Зримый и осязаемый образ "уютa" арестантской столовой, сконцентрированный в одном слове: косточки рыбки из баланды выплевывают прямо на стол, а потом, когда целая гора наберется, смахивают, и они "*дохрястывают* на полу".

Высшая степень эмоциональной насыщенности слова, в котором, как в едином порыве смутной надежды и тоски, выражает себя сразу весь лагерный народ: очень ждут бурана. В буран не выводят на работу. "— Эх, буранов давно нет! — вздохнул краснолицый латыш Кильгас. — За всю зиму — ни бурана! Что за зима?! — Да... буранов... буранов... — *перевздохнула* бригада".

Наиболее категоричная и экономная характеристика степени питательности лагерного рациона: "каша *безжирная*", где ни нейтральный словообразовательный синим ("нежирная"), ни синонимичная грамматическая конструкция ("без жира") не покроют полностью выразительного смысла этого слова. Недаром оно повторяется и в "ГУЛАГе".

Очень точно выраженная смесь ненависти и фамильярного презрения в наименовании дежурного надзирателя: *дежурняк*.

Неожиданной экспрессией оборачиваются:

1) использование забытого исходного значения слова (например, *тленный* — гниющий, гнилой, которое сейчас

малоупотребительно и во всех других своих значениях): "разварки *тленной* мелкой рыбешки";

2) просто необычное для данной контекстной ситуации словоупотребление: "до обеда — пять часов. *Протяжно*". То же самое — в чудесном образе "ботинки с простором";

3) неупотребительные формы слов, например, глагольная в настоящем времени: *просквозжаешься* ("ГУЛАГ"); причастная: *бормотомая* ("Колесо" — *бормотомая* молитва — молитва, которую бормочут по привычке); деепричастные: *ждя, проля* ("Иван Денисович"), которые расширяют диапазон сопоставительных возможностей называемых ими побочных действий с основными действиями: "Фу-у! — выбился Шухов в столовую. *И не ждя*, пока Павло ему скажет, — за подносами, подносы свободные искать". Здесь это *ждя* цементирует всю фразу, выстраивая действия Шухова в один временной ряд и подчеркивая их стремительность в ответственный момент: с боем прорваться в столовую, сразу сориентироваться и, хоть надо бы для порядка помбригадира сначала спросить, нестись за подносами, добывая их в схватках с зэками из других бригад.

...

Когда ставишь перед собой задачу вникнуть в суть солженицынского языкотворчества, почему-то совсем не хочется обращаться к наиболее традиционной части собственно стилистического анализа языка художественного произведения — то есть к специальным, образно-метафорическим речевым средствам. Характерно, что лексика, на основе которой создается у него образ, не входит сама по себе в "словарь языкового расширения". Но ведь этот образный строй его произведений тоже совершенно необычен. Вот действенное применение исключительности бытующего в изображаемой среде "шекспировского" сравнения: *бушлат деревянный* (гроб); вот грубовато-юмористическая ассоциация, дающая ключ к авторскому тропу — *наморднику* (*намордник дорожный* — тряпочка, надеваемая на лицо для защиты от ветра, в "Иване Денисовиче" и *намордник оконный* — стальной щит, которым заколачивают четыре пятых оконного пространства в камере в "ГУЛАГе"); вот чудовищный по наглядной всеохватности метафорический масштаб: "Так пузырились и хлестали потоки — но через всех перекатился и хлынул в 1929 — 30 годах многомиллионный поток *раскулаченных*" ("ГУЛАГ"; разрядка автора. — В. Т.); вот замечательные — самые что ни на есть солженицынские! — метонимические находки: "И понял Шу-

хов, что ничего не сэкономил: *засосало* его сейчас ту пайку *съесть* в тепле"; "Мне часто *достается краснеть* за воспоминания молодых лет" ("ГУЛАГ"); "Нельзя было *не зажечься, что участвуешь в великих минутах России!*" ("Колесо").

И все-таки стилистическая направленность большинства его произведений определяется как раз крайней скупостью на использование переносно-фигуральных свойств слова. Его ставка в достижении высшей художественной цели — это, как мы могли увидеть, ставка на обратное явление — на образную весомость первоначального, прямого значения слова во всей его простоте и обыденности. Сложность языка Солженицына, о которой кричали в свое время хулители, мнимая. Язык его прост. Но прост той отточенной и выверенной простотой, которая действительно может быть только результатом сложности — неизбежной сложности писательского труда, если этот труд честен, смел и свободен.

Не случайно поэтому спокойную и горькую квинтэссенцию всего того, что говорит нам вместе со своими героями автор, он заключает не в специальные, архитектурно-многосоставные отступления, а в уникальные по своей емкой немногословности и прямолинейному аскетизму заметки, сделанные как бы вскользь:

"Работа — она как палка, конца в ней два: для людей делаешь — качество дай, для дурака (говорят, что в оригинале было сначала "для начальства". — В. Т.) делаешь — дай показуху"; "Вроде не обидно никому, всем ведь поровну... А разобратся — пять дней работаем, а четыре едим"; "Сколь раз Шухов замечал: дни в лагере катятся — не оглянешься. А срок сам — ничуть не идет, не убавляется его вовсе"; "Закон — он выворотной. Кончится десятка — скажут, на тебе еще одну. Или в ссылку".

Особенно остра боль таких "ума холодных наблюдений и сердца горестных замет", когда они играют роль текстовых концовок. От них просто мурашки по коже: "Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша" ("Матренин двор"); "Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось..." ("Иван Денисович"); "Не для нас была та победа, не для нас та весна" ("ГУЛАГ", конец пятой главы первой части).

Эти концовки — как стилистическая отмычка ко всему творчеству Солженицына. Она именно до конца открывает читателю его бесповоротную правдивость и неповто-

римую выразительность, которые не терпят в литературе никаких языковых компромиссов.

• • •

Но вот, я считаю, в шестьдесят втором году победа пришла и для нас, для всех нас. С тех пор прошло уже немало времени. И Александр Исаевич Солженицын из загадочного автора первых сенсационных произведений превратился в самого знаменитого русского писателя нашей эпохи. Как ни трудно было нам все эти долгие годы доставать его тексты, постепенно мы открыли для себя и первые романы, и драматургию, и публицистику. Должна признаться, что желание и дальше заниматься языком Солженицына сменялось у меня иногда сомнениями. Главным образом потому, что в обоих первых романах (чуть меньше — в "Раковом корпусе", чуть больше — "В круге первом"), несмотря на четко уже прорисовавшиеся идиолект и идиостиль⁶, вдруг возникало, как-то немотивированно и непредвиденно, нечто чуждое; какая-то потеря стиля, беспроигрышного языкового вкуса; какая-то огорчительная смесь убивающей наповал коварной солженицынской точности с бледными пассажами в духе добротного соцреализма.

И все же вдруг наконец ("на неделю!", "строжайше!", "вернуть не позже, чем во вторник утром!", "уходя запирать в белье шкафу!") мне приносят "ГУЛАГ", а потом "Август 14-го". Я даже не могу передать, что это было за чувство: радости, почти счастья, конечно; и, пожалуй, еще облегчения (именно облегчения). Потому что мы не ошиблись: настоящая русская классическая литература жива и в ней есть все, чему и полагается быть: прежде всего — ПРАВДА. Та правда "единственно возможных" слов, в которых глубокий историзм и народность непременно соединяются со столь же глубокой самобытностью индивидуального, личного переживания этих понятий.

Продолжая работать в направлении, выбранном мною еще в 60-е годы, я все чаще нахожу самые разные подтверждения идеи о самодовлеющем значении Солженицына-художника. На Западе умнейшие критики, писатели, ученые говорят об эстетизме самой мысли у Солженицына, предлагают относиться к его публицистике как к произведениям художественным, считают, что его идеология — это

⁶ Лыцу себя надеждой, что Александр Исаевич статей о себе больше не читает и не увидит этих (и им подобных), отвратительных, с его точки зрения, терминов, за употребление которых мне от него в свое время порядком попало.

раньше всего экспликация категорий языка и стиля. Например, я знаю, что одна из работ Б. Парамонова о Солженицыне называется "Сюжет как явление стиля" и что в ней (как в свою очередь интерпретирует эту работу Б. Хазанов) утверждается, что Солженицын "подгоняет" идеологию под язык и стиль, и только в этом ракурсе целесообразно рассматривать его социологические, политические и философские взгляды. Иначе пришлось бы признать, что пророк и проповедник "пожрал" в Солженицыне художника.

Тем не менее, получив сравнительно недавно доступ к зарубежной библиографии по Солженицыну, я обнаружила, что работы о языке и стиле по-прежнему занимают в ней (а она огромна) весьма скромное место и выполнены в большинстве своем на дилетантском уровне, включая и наиболее известные из них (например, работы Л. Ржевского).

И в нашей отечественной филологической науке и критике, хотя второй этап солженицыноведения уже вполне созрел, достаточно внятного голоса лингвистов пока не слышно. Отчасти это можно понять, потому что, повторяюсь, наша работа — и кропотливая и неторопливая, не говоря уж о невероятной трудности предмета именно со стороны языковедческих задач. Не сомневаюсь, что современные языковеды расходятся в оценках "Русского словаря языкового расширения", а многие из них предъявляют к нему определенные претензии. Увы, может статься, и я на этот раз окажусь в числе последних.

Но одно для меня бесспорно и навсегда: поэтика раннего (условно говоря) Солженицына открыла новую историческую веху на пути языкового совершенствования русской художественной прозы — свидетельство ее беспредельных стилистических возможностей, когда за дело берется мастер. Вот поэтому я и поздравляю своих коллег "с Новым годом, шестьдесят вторым", а также с волнением жду слова молодых исследователей, которым этот год подарил начало начал для работы, первоклассный материал и благороднейшую цель.
