



«Не любить родную речь нельзя, знать и чувствовать ее необходимо. В ней душа народа, прошлое, настоящее и будущее народа» — такими словами открывался 1-й номер «Русской речи», вышедшей в январе 1967 года.

Темы, которые освещал журнал 50 лет назад, не устарели и сегодня. Мы выбрали некоторые материалы из первых номеров журнала и печатаем их в разных рубриках.

## Поэт и норма

© В. П. ГРИГОРЬЕВ

(Статья опубликована в «Русской речи» в 1967 г. № 1)

*«Когда чувство нормы воспитано  
у человека, тогда-то он начинает  
чувствовать всю прелесть обособ-  
ванных отступлений от нее...»*

*Л. В. Щерба*

Основные требования культуры речи, которые предъявляются обществом к каждому говорящему, общеизвестны. Правильность, или нормативная стилистическая уместность речи, точность выражения, богатство средств выражения и выразительность, яркость, образность речи стали хрестоматийными требованиями, формулируемыми в любом пособии по культуре русского языка.

Однако понимание и применение каждого из этих требований отличается чрезвычайным разнообразием. Убеденный, даже пуристически настроенный поклонник «правильности» может не обратить внимания на комическую несуразность фразы «Юрий Гагарин благоволит к команде ЦСКА» в устах спортивного телекомментатора, имевшего в виду не какого-нибудь князя, а Космонавта-1, но, очевидно, решившего, что глагол *болеет за* был бы слишком «низким» в применении к покорителю космоса. Не все читатели «Золотого теленка» одинаково оценивают стилистическую неуместность стихотворных излияний Васисуалия

Лоханкина. Утомительно правильная речь Ипполита Ипполитыча, героя чеховского «Учителя словесности», нередко укладывается в нормы «устно-письменной речи» многих стандартных выступлений перед телевизионной камерой; и, несомненно, некоторые телезрители, читая рассказ Чехова, не испытывают культурно-речевого ужаса перед зловеще-символической фигурой чеховского героя.

Борьба со словами-паразитами или бессмысленными вставочными словосочетаниями вроде *это самое, которое вообще* стала дежурной темой каждого культурно-речевого выступления в газете или журнале. Но головокружительная привычка говорить и писать напыщенно, «учено», стандартно-фразеологическими блоками, к сожалению, мирно уживается с этими самыми выступлениями. Все еще не исчезли тени известных дам, посетивших Чехова якобы для высокоумного, интеллигентного интервью на темы современного международного положения, но вполне удовлетворившихся обсуждением достоинств мармелада, тонко подсказанным Чеховым (см. воспоминания Горького). Завет Чехова: «Нужно, чтоб каждый человек говорил своим языком» — пока далек от осуществления. Пожелаем, кстати, новорожденной «Русской речи» решительно реализовать чеховский завет.

Немало различий и в понимании богатства речевых средств литературного языка, и в требовании выразительности, или образности, речи. Именно, и прежде всего, это последнее требование вводит нас в область культуры речи поэтической.

Культура поэтической речи, т.е. речи с особой установкой на способы выражения, необходимой для всякого художественного открытия, может рассматриваться как своего рода верхний этаж в здании культуры речи, который венчает остальные, доступные всем и уже обжитые этажи. Поэзия, как известно, любит мансарды, но, если воспользоваться этим образом, надо признать, что проникнуть в мансарду можно, только преодолев все ступеньки лестницы.

Больше того — надо сознавать, ради чего стоит проделывать этот путь. По-видимому, в какой-то мере справедливо утверждение о том, что плохой человек не может быть хорошим поэтом. Но несомненно справедливо то, что хорошим поэтом не может стать пустой человек. Необходимо иметь что сказать, забираясь в мансарду. Иначе не помогут никакие установки на самые неожиданные или самые проверенные способы выражения. Впрочем, это требование мы вправе предъявить любой речи, а не только поэтической. Фигуру «водолея», записного пустобреха-краснобая мы нередко встречаем на любом этаже нашего воображаемого здания.

Сделать мысль предельно выразительной, найти ей «единственно возможную форму», запечатлеть ее в образе можно только во всеоружии норм литературного языка. «Ага! — скажет пурист. — Нормы

литературного языка должны соблюдаться не-у-ко-сни-тель-но!». Но такое заключение было бы слишком поспешным. Воспитать в себе чувство нормы вовсе не значит никогда не отступить от нее. Только отступления эти должны быть сознательными. Пуристы обычно полагают, что нормы литературного языка существуют, изучаются и устанавливаются только для провозглашения границы, «ее же не преjdeши». Но одно дело допустить ошибку, скажем, назвать музыкальный инструмент корнет-а-пистон несуществующим «корнет-а-пистоном». (Это случилось с Г. Свириком в его статье «Легенда и четыре майора», «Комсомольская правда», 16 января 1966.) Совсем другое дело вместе с Бетховеном утверждать: «Нет правила, которое нельзя было бы нарушить ради прекрасного».

На фоне таких обычных выражений, как «Всю жизнь любил он рисовать войну» (К. Симонов), «И один, без жены, Он весь день у соседей» (В. Пастернак), «А я пред чудом женских рук, Спины, и плеч, и шеи И так с привязанностью слуг Весь век благоговею» (Б. Пастернак), неожиданно и прекрасно расширяют и преодолевают правило строчки А. Межирова:

Сшей мне саван из ключев дыма,  
У дороги похорони,  
Чтоб всю смерть пролетали мимо  
Эшелонов ночных огни.

Нормы поэтической речи как бы надстраиваются над нормами литературного языка, подчиняют их себе. Это нормы особого рода. В наше время невозможна нормативная поэтика, которая предписывала бы всем поэтам непременно держаться одной определенной нормы. Поэт сам вырабатывает норму своего индивидуального стиля, или, как еще говорят, своего поэтического идиолекта. Норма эта — многослойна. В ней можно обнаружить, во-первых, индивидуальные предпочтения и отталкивания в пределах норм литературного языка. Поэт «любит» какие-то слова и формы и никогда не употребляет других. Так, для Д. Самойлова «ветер необыкновенней, когда он ветер, а не ветр». С ним сближается Н. Коржавин: «Я не люблю безмерные слова...». А вот пролеткультовцы очень любили «безмерные» глаголы с приставкой *вз-*: *взвиваться*, *взвихрить*, *взметнуть*, *вскинуться* и др., прилагательные типа *бездонный*, *беззакатный*. Один поэт старается избегать иностранных (заимствованных) слов. Другой явно пристрастен к усложненному синтаксису. Третий любит слово (и понятие) *угол*, четвертый — наоборот — предпочитает углу *овал*.

Во-вторых, эта норма складывается из своего рода «поэтических вольностей», т.е. предпочтений и отталкиваний в кругу всех остальных потенциально возможных средств поэтической речи. Есть

«поэты – диалектологи» и поэты – ценители нелитературного просторечия. Есть любители и есть гонители жаргонных выражений. Почти невозможно отыскать материальные неологизмы у М. Исаковского, а Е. Евтушенко пересыпает ими едва ли не каждое второе свое стихотворение. А. Твардовский, Н. Рыленков, В. Боков и Б. Ручьев свободно употребляют формы типа *представлялися, осыпалися, хвалюся, довелось*; манере А. Межирова или Ю. Мориц такие формы, пожалуй, противопоказаны. Так называемые «любимые слова» нередко вербуются писателями (на радость пародистам) именно из сфер нелитературного языка. А. Рекемчук одно время был неравнодушен к слову *промеж*, А. Вознесенский – к форме *страшон*. Но тот же А. Вознесенский «любит» и обычные литературные слова *душа* и *невыносимо* (см. название раздела в новом сборнике стихов поэта «Ахиллесово сердце», М., 1966), Н. Ушаков – слово *танцевать*, М. Матусовский – слово *пахнуть*, П. Антокольский – иноязычные по происхождению, но вполне литературные слова. Понятно, что поэты объединяются вокруг норм своей поэтической группы, направления, школы.

Поэтическая речь вообще – и стихотворная в частности – высший и наиболее сложный способ организации речи. Для иллюстрации этого положения иногда пользуются следующей наглядной пропорцией. Стихотворная речь: обычная речь = обычная речь: речевой беспорядок. В самом деле, наша обычная речь подчинена строгим ограничениям. Мы не можем произвольно сказать: *Море Волга Каспийское впадает в*. Не допускают никакого произвола выбор падежных форм, словесных значений и отступления от предписываемых системой и нормой языка (или диалекта) произносительных правил. Но язык – вовсе не прокрустово ложе. Строго ограничивая нас, он в пределах этих ограничений предоставляет нам возможность сознательного выбора из множества различных способов передачи одного и того же смысла, характеризуетеся показателем синонимической гибкости. Обозначим его буквой  $\gamma$ .

Очевидно, что «язык строгой науки» обладает наименьшей гибкостью, стремится к однозначности терминов и к наименьшему разнообразию синонимических конструкций. В этом отношении «язык поэзии» резко противопоставлен «языку науки»: поэт обладает огромной свободой выбора средств выражения той или иной мысли. Однако свобода эта сразу же резко ограничивается, как только поэт избирает некоторые дополнительные ограничения – определенный ритм, тип рифмы и т.д., и по мере того, как все более проясняются («сквозь магический кристалл») нечеткие контуры первоначального авторского замысла.

Если эти дополнительные ограничения, сознательно вводимые художником слова, обозначить индексом  $\beta$ , то при всем разнообразии его конкретных значений оказывается возможным вывести «общую формулу художественного творчества». Не претендуя, разумеется, на

раскрытие каких-либо неведомых тайн, она просто обобщает «опыт больших поэтов» и выражает их стремление к «соразмерности и сообразности», как говорил Пушкин, или к «неслышанной простоте», по словам Б. Пастернака. (Понятно, что это совсем не та «простота», на которой в свое время настаивал один лихой кавалерист, убеждавший Курпина: «Писать надо просто, без всяких там амфибрахийев-с...») Так вот, полноценное художественное творчество возможно только в том случае, если  $\gamma > \beta$ . Если же гибкость системы языка оказывается меньше дополнительных стиховых ограничений (т.е. если  $\gamma > \beta$ ), то свобода выбора сокращается до такого минимума, что поэт теряет способность полноценно передать определенный смысл и, как говорят, не поэт управляет стихом, а стих управляет поэтом.

Эту в общем простую мысль (в более строгой форме изложенную в работах Вяч. Вс. Иванова) хорошо подкрепляют высказывания самих поэтов. Симон Чиковани образно выразил борьбу между коэффициентами  $\beta$  и  $\gamma$  в поэтическом творчестве откровенным признанием:

Так проклятая рифма толкает всегда  
Говорить совершенно не то.

(Перевод Б. Пастернака)

А. Вознесенский в своем «Слове о Майе Плисецкой» полемически заявил: «Формалисты – те, кто не владеют формой». В более развернутом виде это утверждение можно найти у С.Я. Маршака: «Формалист – это человек, не овладевший или не вполне овладевший формой». Все формальные приемы, подчеркивал он, должны быть «мобилизованы поэтической мыслью», а «не слоняться без дела».

Творчество любого современного нам поэта воспринимается не только на фоне действующих норм литературного языка, но и на фоне средних беллетристических норм поэтической речи определенного периода. Язык, по словам Горького, – «первоэлемент литературы». Если прав К.А. Федин, утверждающий, что «хорошего произведения с плохим языком быть не может», то, очевидно, не может быть и литературного произведения, художественного только по неязыковым признакам. Живя в обществе, поэт живет и в «стихии языка». «Это его естественная среда», как удачно выразилась поэтесса И. Снегова. «И оттого, – продолжает она, – когда говорят: “Хороший поэт, вот ... только язык”, я так и слышу нянюшку из воспоминаний Щепкиной-Куперник: “Хорошенькая барышня, кабы не личико!”».

Но что такое «хороший язык» применительно к поэтическому творчеству? Почему так часто возникают споры о языке произведений? Как объяснить гигантскую шкалу разноречивых оценок: «Ты и могучая, ты и обильная, Ты и убогая, ты и бессильная...» – стихотворная

речь Сольникова, Тпрунниковского, Розенштерна, Федотченко, Преображенского (подготовьте сюда имена любых «спорных поэтов наших дней»)?

Стать «звонким вестником добра» (слова В. Хлебникова) не так-то легко, если обратить внимание на слово *звонким* (ср. «звонкую силу поэта» у В. Маяковского). Поэту угрожают готовые, сложившиеся и обезличившиеся нормы поэтической речи, определенный расхожий набор поэтических средств, никому уже не принадлежащих привычных «приемов», набивших оскомину штампов, заурядных ритмических ходов, истрепанных рифм и т.д. Чтобы сказать новое, необходимо преодолеть «извечный способ выражения», уже не способный передать новое, еще никому доподлинно не известное, но близко ощущаемое содержание. Только такой смысл может быть разумно приписан нередко цитируемому требованию «читать *права* поэтов... на непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку». Дальнейшие пути авторов футуристического альманаха «Пошечина общественному вкусу» (1912), в котором провозглашалось это требование, были различны. Хлебников и Маяковский – в разной степени – сумели перелить свою ненависть к прежнему поэтическому языку в поиски и находки новых средств выражения для идей первостепенной важности. Крученых и Бурлюк – каждый по-своему – остановились где-то между «стадией разрушения» и переходной эпохой лабораторных опытов. Их «ненависть» не стала по-настоящему конструктивной.

Старая система поэтических средств не отменяется новой, а совершенствуется, ищет новые пути развития, развивает старые традиции. В свою очередь, и новая система, на первых порах провозглашавшая (устаи изобретателей) ниспровержение ненавистных и набивших оскомину норм поэтического языка, находит своих приобретателей, т.е. подражателей и эпигонов, дешевых разносчиков новоявленного поэтического катехизиса, сама становится второй беллетристической нормой, доступной всем и каждому. Неискушенный читатель-пурист, привыкший не только к действующим нормам литературного языка, но и к той или иной беллетристической норме, судит о спорном в языковом отношении поэте только с позиций этих норм. Такой читатель оказывается питательной средой для критических шлагбаумов на пути развития поэтического языка. Между тем писать «под Маяковского» оказывается так же легко, как «под Бальмонта».

И сходит удивленно на нет  
От чуда, что творимо ежедневно.

Таким образом, отступление от сложившейся нормы поэтического языка, постепенно распространяясь, само превращается в норму, в поэтический штамп, будь это знаменитая «лесенка» Маяковского, верс

libre, отказ от знаков препинания, поиски неожиданных аллитераций, или омонимная корневая рифма. Только настоящие художники слова, отталкиваясь от обеих беллетрических норм, ищут свой путь, обновляют, а не канонизируют какую бы то ни было предшествующую систему. Большие поэты стремятся избегать всяких штампов, но избегают их по-разному. Одни просто отказываются от модных приемов, другие стараются вдохнуть новую жизнь в полускомпрометированные достижения уже признанных новаторов. Чтобы быть «хорошим поэтом», надо быть «разным», но и на том и на другом пути существуют свои опасности. С одной стороны — это нарочитый аскетизм средств поэтического выражения, чрезмерная осторожность, заведомое ограничение возможностей творческого проникновения в еще непознанное поэзией. С другой — это безудержная переменчивость и увлечение, а не овладение формой, неразборчивая всеядность, утрата способности к самоограничению, к творческой дисциплине, погоня за новым типом рифмы, или только за новейшими аллитерациями, или только за современными словечками, а в результате — утрата гармоничности, ущерб поэтической мысли.

Рифмы вроде *моя — (не) тая* и *(по) любя — тебя* сами по себе не хуже любых других. Но, повторяясь сотни и тысячи раз, они производят на читателя (или слушателя) впечатление стандартного безликого полиэтиленового мешка, который можно приобрести где угодно и использовать как попало. Естественно, что в наши дни поэт, чуткий к поэтической речи, будет, как правило, избегать подобных рифм, хотя это вовсе не значит, что отныне путь в большую поэзию им заказан. Несомненно, что и они могут быть «мобилизованы поэтической мыслью». Просто им труднее перестать «слоняться без дела», порвать с клеймом формалистических тунейдцев.

Время от времени рецензенты или литконсультанты обращают внимание на невыразительность глагольных рифм. Во многих конкретных случаях соображения эти справедливы. Глагольные рифмы в самом деле «слишком близко лежат» и как бы сами напрашиваются в стих. Тем не менее еще и сейчас одна глубокая и непринужденная глагольная рифма в хлебниковском «Ладомире», даже взятая изолированно от всей системы рифм и образов этого произведения (т.е. заведомо невыгодных для нее и вообще неправомερных условий), производит впечатление недосягаемого образца:

И будет молния рыдать,  
Что вечно носится слугой,  
И будет некому продать  
Мешок от золота тугой.

Из лексических штампов современной поэтической речи выделяется слово *окоем*. Широко распространившееся в поэзии с легкой руки М. Волошина и М. Цветаевой (по наблюдениям А.А. Леонтьева) это слово в наши дни привлекает многих неопытных поэтов своей несколько нарочитой красотой, став своеобразным показателем поэтической начитанности. Между тем такого рода «поэтизмы» особенно коварны. Невозможно представить, чтобы М. Светлов назвал свой известный сборник не «Горизонт», а «Окоем», хотя понятийное содержание этих двух слов как будто совпадает. Слова *вешний, рассвет, синева, заревой, росинка, оконце* и любые другие, если их «стократ произнести» без какого-либо «приращения поэтического смысла», утрачивают свою первоначальную свежесть и потенциальную выразительность.

Особенно печально, когда такому массивному выветриванию подвергаются слова, связанные с понятиями и именами, к которым необходимо относиться особо бережно и целомудренно. Откроешь иной сборник стихов и чуть ли не на каждой странице читаешь: Россия, Русь, Родина, Отечество, край моих отцов и т.д. А между тем стихи-то оставляют читателя равнодушным, потому что самые высокие слова не зажжены никаким авторским открытием и тонут в груди стихотворного вздора. Пожалуй, в таких случаях поэтам может пригодиться новая редакция старинной заповеди: «Не употребляй высоких слов всеу».

Молодой поэт В. Фирсов, провозгласивший:

... нельзя бездарно  
О преданности Родине писать, —

очевидно, не заметил двусмысленности своего исповедания веры. Если слово *нельзя* означает здесь «недопустимо», то автор, назвавший свой сборник «Преданность» (М., 1964), оказывается в роли весьма нескромного пророка. Впрочем, как свидетельствуют стихотворения его сборника, сам он допускает и иное понимание этого, казалось бы, совершенно правильного тезиса: если ты по-настоящему предан Родине, то не сможешь писать на эту тему бездарно. Поэт, надо полагать, не задумался над чудовищным, хотя и естественным следствием, вытекающим из такой трактовки: если ты все-таки написал о Родине бездарно, значит, ты ей недостаточно предан...

Может ли «хороший язык» художественного произведения содержать не только сознательные «неправильности», но и прямые ошибки? Как будто нет. Но если вспомнить «корявый» язык Гоголя, «ужасную» грамматическую смелость Л. Толстого, очень вольные словесные ударения у Блока, временами почти инфантильную речь Хлебникова и, скажем, «непричесанную» на первый взгляд прозу Солженицына, то мы, вероятно, отнесемся довольно снисходительно к такой строчке большого советского поэта Л. Мартынова:



Умеревши, и то не найду я покоя.., —

напоминающей пародические стихи времен гражданской войны:

Пожалейте полковника Белавенца,  
Умеревшего от яйца.

Дело в том, что отдельные ошибки без кавычек, хотя и достойны сожаления, не могут зачеркнуть большой и талантливой работы автора над языком, если эта работа ведется. Поэзию Ф. Искандера, например, отличает высокая культура стихотворной речи. Он не выпячивает какую-либо одну сторону в стихе: и ритмы, и рифма, и словарь, и синтаксис у него, как правило, свежи и гармоничны. Недавно поэт попробовал (и не без успеха) свои силы в прозе. И вот в его рассказе «Под небом Колхиды» мы находим такую еще не вполне отставшую от стиха строчку: «Я шел по хорошо освещенному причалу, но она меня не замечала». Грешно было бы этот противоположенный прозе случайный рифмованный огрех заносить в протокол и «заводить дело».

Само собой разумеется, что в пределах данного индивидуального стиля отдельные произведения могут иметь свои собственные нормы и что всегда необходимо отличать норму, которой следует авторская речь, от нормы (или разных норм) речи персонажей. Обычно речь героев более «неправильна», чем речь автора. Но это общий случай, допускающий исключения. Оценка любой «неправильности» и любой ошибки, с точки зрения норм литературного языка, должна производиться, исходя из всей системы поэтической речи автора и с учетом норм, избранных им для конкретного произведения.

Если же автор бездумно и постоянно нарушает избранные им самим нормы, если дорогой ему герой в самый патетический момент вдруг произносит фразу, которая (помимо воли автора) звучит комически, то возникают неожиданные автопародии — свидетельства культурно-речевого неблагополучия, — например:

Я женщины в полную силу  
не знал,  
Все больше по слухам пока...

Грубо нарушая специфические законы организации стиха, в частности, законы однозначного соотнесения стихового ряда и потенциально значимых частей предложения, поэт тоже доставит радость пародистам. С. Островой пренебрег неизбежной паузой в конце первого стиха и у него получилось:

Я в России рожден. Родила меня мать  
В пору яблок и в пору созревшего хлеба.

Логическое ударение на письме не обозначается (а оно приходится, по замыслу автора, в основном на вторую строчку), и беспощадный пародист с полным основанием прочитал поэта по-своему, обнаружив взрывчатую двусмысленность и немедленно воспользовавшись этим:

Я в России рожден. Родила меня мать.  
Тетке некогда было в ту пору рожать.

Нечто подобное – по рассеянности – может приключиться едва ли не с каждым из нас, и в самом неожиданном жанре. Научную статью один лингвист, вовсе не желая скаламбурить, закончил так: «Однако это уже другая тема, *лежащая* за пределами задачи, *стоящей* перед этим научным сообщением» (курсив мой. – В.Г.).

В статье это мелочь. Но в стихе мелочей нет. А глухих «поэтических» строчек выдается немало. Вот еще два примера:

А звери шли и шли в преданья,  
Понурив серые хвосты...

(Понурить хвост, а не голову невозможно, если не желаешь рассмешить читателя. Но автор был настроен элегически, стремился вызвать сочувствие к вымирающим мамонтам...)

Или:

Положила на сердце огонь-уголек,  
Засветила глаза синевой...  
Приходи поскорей, если ты недалек,  
Обними этот пламень живой.

(Можно представить, что ответит автору его лирический герой на столь двусмысленно-лирическое обращение. Что-нибудь вроде «сам ты недалек». А ведь намерения у поэта были самые невинные. Просто он отвлекся от таких нормативных в наше время выражений, как *недалекий парень*. «И общее мнение о нем было, что он очень недалек». Л. Толстой.)

Начинающему поэту и читателю может пригодиться перечень общих требований культуры поэтической (стихотворной) речи. В нем, очевидно, должны найти место и безукоризненное знание норм современного литературного языка во всем его стилистическом разнообразии, в его динамике и в том качестве, которое требует так называемого «языкового чутья», и основательные (хотелось бы сказать: исчерпывающие) представления о традициях развития, взаимодействии, борьбе и преодолении различных беллетристических норм, складывавшихся под влиянием достижений крупнейших поэтов; и возможно более глубокое знакомство с такими языковыми средствами, как народные говоры и бытовое просторечие, современные жаргоны и иноязычные системы; и свободное владение специфическими законами организации

стихотворной образной речи; и выработка своего индивидуального стиля, своего поэтического идиолекта, «лица необщего выраженья»; и безусловное стремление к гармоническому слиянию «материала и приема» всех уровней поэтической речи, преодоление «инерции стиля» и многое другое.

Можно повторить, что выполнение этих требований «как сказать» имеет смысл только в том случае, если поэт имеет «что сказать», если поэзия для поэта — «езда в незнаемое», а не способ сведения счетов с коллегами по поэтическому ремеслу. Что же касается требований, с точки зрения культуры поэтической речи, к литературной (в том числе читательской) критике, то их сформулировали сами художники слова:

Выслушивайте пациента, доктор! В ы с л у ш и в а й т е его!

Понимайте стихи,  
Как они  
Понимать вас  
Умеют,

Берегите нас, поэтов.  
Берегите нас.