

В.П. МОСКВИН
Волгоград

Роль Н.М. Карамзина в развитии русского литературного языка

Автор рассматривает содержание языковой реформы Н.М. Карамзина в ее связях с особенно-стями русского сентиментализма как исторического стиля и литературного направления.

Ключевые слова: историческая поэтика; синтаксическая стилистика; стилистическая фигура.

Николай Михайлович Карамзин (1765–1826) по праву считается основателем русского сентиментализма, начало которому было положено двумя его произведениями: «Письмами русского путешественника» (1791–1792), написанными под впечатлением полугодовой поездки по Германии, Швейцарии, Франции и Англии (1789–1790), и повестью «Бедная Лиза» (1792). Сентиментализм как яркая примета Нового времени появился в Западной Европе (сначала в Британии, позже во Франции) в 20-е гг. XVIII в., просуществовав здесь вплоть до конца 80-х гг. этого же столетия. Перенесение данного литературного стиля на русскую почву и дальнейшее его развитие уже как феномена отечественной культуры следует считать основной заслугой Карамзина и как реформатора языка, и как литератора, открывшего нам «новый мир понятий, ощущений и духовных потребностей» [Грот 1901: 132].

Карамзина называют «русским Стерном» и «новым Стерном»¹, в «Письмах русского путешественника» писатель упоминает это имя 11 раз. Напомним: Лоренс Стерн (1713–1768) – священник и писатель, один из

наиболее ярких представителей британского сентиментализма, автор романов «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767) и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768). К названию второго романа восходит термин сентиментальная литература (англ. *sentimental literature*, отсюда франц. *sentimentalisme*). Чтобы составить представление о базисных установках сентиментализма как художественно-философской доктрины, укажем основную особенность первого романа: он буквально выстроен на многочисленных стилистических фигурах, риторических приемах и уловках, названия которых зачастую здесь же и приводятся автором, ср.: 1) «Посреди спора на эту тему он иногда вдруг раздражался горячей эпифонемой или, вернее, эротесисом»; 2) «Непонятное звучит загадочно, да и с расчётом на загадочность, по крайней мере *ad populum*»; 3) «Он не знал даже, в чем заключается различие между *argumentum ad ignorantiam* и *argumentum ad hominem*»; 4) «Дигрессия о дигрессии» (название главы) и др. То, что говорит главный герой, Тристрам, «никогда не бывает однозначным: обычный стиль его – каламбур и двусмыслица» [Loveridge 1982: 33]. Все перечисленное делает этот «наиболее риторический из романов XVIII в., наполненный ироническими реминисценциями к истории риторики, классическим ораторам и их техникам, а также названиями фигур (катахреза, гипаллаги, проlepsа, апопсиопеза и др.)» [Vickers 1989: 56], неиссякаемым источником иллюстративных примеров для англоязычных пособий по риторике.

Почему Стерн насытил свой роман фигурами речи, превратив его фактически в пособие по практическому их применению? Причина видится в том, что доминантой сентиментализма была установка на выражение эмоций. Данная

¹ По названию комедии А.А. Шаховского «Новый Стерн» (1805), содержавшей выпады против Н.М. Карамзина и сентиментализма как литературного направления. В дальнейшем борьба сторонников и противников реформы Карамзина вылилась в противостояние двух литературных обществ: «Беседы любителей русского слова» (А.С. Шишков, Г.Р. Державин, Н.И. Гнедич, И.А. Крылов, А.А. Шаховской и другие «архансты») и «Арзамас» (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, К.Н. Батюшков, Д.В. Давыдов и другие «новаторы»).

Москвин Василий Павлович, доктор филол. наук, профессор Волгоградского гос. соц.-пед. ун-та. E-mail: vasily-ms@yandex.ru

установка может быть реализована только одним путем – привлечением арсенала стилистических фигур. Активное использование фигур, различных переполюсов ведет к построению: 1) лексикона, перифразистики и фраземики, прописанных олицетворениями, метафорическими, гиперболическими и иными образами; 2) синтаксиса, облик которого составляют ритмические периоды, повторы, инверсии, параллелизмы, гипозевксис, риторические вопросы, обращения и восклицания, эллиптические пропуски, эмфатические умолчания.

Вторая заметная черта сентиментализма (ср. франц. *sentimentalisme* < *les sentiments* 'благородные, возвышенные чувства') – установка на возвышение речи [Webster 1997: 137; ср. Бахтин 2012: 153]. Высокий стиль предназначен для повествования о предметах значительных, романтически-возвышенных; в отличие от низкого, он требует «самых красивых слов» и служит «для выражения важных мыслей» [Ciceronis 1828: 265]. Если Стерн в романе «Тристрам Шенди» переплетает высокий стиль с высоким бурлеском и батосом (комически резким снижением стиля), то Карамзин чуждается этих тактик, придерживаясь ровного стиля возвышенной лирической прозы. В основе высокого стиля как сложнейшей системы, охватывающей практически все сферы и уровни языка (см.: [Москвин 2016: 5–38]), лежат две эстетические категории:

1. Категория прекрасного, на которую ориентирована декоративная функция языка, связанная с выражением «эмоции восторга и любования», со способностью речи «привлекать нас своею красотою» [Томашевский 1996: 64 и 100]. Эстетическая возвышенность, украшая образы, отрывает их от бытовой реальности: так, когда мы говорим *уста*, «возникает поэтический образ, исключающий натурализм и несопоставимый с физиологическим представлением о губах как продолжении слизистой оболочки рта» [Сапаров 1982: 87]. Эстетическому очищению и возвышению образов служат: а) эвфемизация речи: *С отвращением помышляя он о презрительном сладострастии, которым прежде унивались его чувства* (Бедная Лиза); ср. ц.-слав. *сладострастие* и более грубое *похоть*; б) арханизация речи, в том числе за счет славянизмов:

Там часто тихая луна, сквозь зеленые ветви, посребряла лучами своими светлые Лизины волосы, которыми играли зephyры (Там же), ср. более приземленное *посеребрить* (ложку, посуду); в) ксенизация – замена средств родного языка иноязычными эквивалентами: *Незнакомец выпил – и нектар из рук Гебы не мог бы показаться ему вкуснее* (Там же); ср. *напиток из рук юной богини*.

2. Категория величественного. Пространности, а следовательно, и возвышению речи способствуют различные виды амплификации [лат. *amplificatio* 'увеличение'], состоящей: а) в распространении фразы посредством второстепенных членов; б) в повторе языковой единицы; в) в нагнетании однородных по содержанию или форме единиц. Все три тактики амплификации присущи английскому, французскому и русскому сентиментализму, ср.:

Но когда горячка юности пройдет, когда сто раз оскорбленное самолюбие поневоле научится смирению, когда, сто раз обманутые надеждою, наконец перестаем ей верить, тогда, с досадою оставляя будущее, обращаем глаза на прошедшее и хотим некоторыми приятными воспоминаниями заменить потерянное счастье лестных ожиданий, говоря себе в утешение: «И мы, и мы были в Аркадии!»

(Письма русского путешественника).

С учетом того факта, что сентиментализм стремится к возвышенным чувствам, темам и соответствующему слогу, а высокий стиль (лат. *stilus gravis*, букв. 'тяжелый') требует пространности речи, в частности удлиненных, утяжеленных периодов, едва ли целесообразно сводить новшества Карамзина в сфере синтаксиса к «замене сложных синтаксических конструкций латинского и церковнославянского типа логически стройными, короткими [курсив наш. – В.М.], изящными конструкциями» [Ковалевская 1978: 252].

Я.К. Грот пишет о Карамзине следующее: «Он обладал в высшей степени даром пластического употребления языка, что в соединении с живою восприимчивостью и сердечною теплою, с образованным умом и большою начитанностью доставило его повестям небывалый успех» [Грот 1901: 131–132]. В чем же состоит эта «пластичность языка»? Мы видим две основных ее составляющих.

Первая заключается в том, что в произведениях Карамзина установка на

возвышенную и яркую эмоциональность реализована большим числом приемов фигурированной речи:

Свидания их продолжались; но как всё переменилось! Эраст не мог уже доволен быть одними невинными ласками своей Лизы — одними ее любви исполненными взорами — одним прикосновением руки, одним поцелуем, одними чистыми объятиями. Он желал больше, больше и, наконец, ничего желать не мог, — а кто знает сердце свое, кто размышлял о свойстве нежнейших его удовольствий, тот, конечно, согласится со мною, что исполнение всех желаний есть самое опасное искушение любви. (Бедная Лиза).

Здесь находим, в частности: а) контактную инверсию (*perversio*): *не мог уже доволен быть... одними ее любви исполненными взорами*; б) гипозевксис: *одним прикосновением руки, одним поцелуем, одними чистыми объятиями*; в) синтаксический изокolon, придавший тексту ритмичность; г) изысканный эвфемизм: *и, наконец, ничего желать не мог*.

Вторая составляющая — ясность: еще В.В. Виноградов отметил, что основу стилистики Карамзина составил «принцип легкого чтения литературного текста» [Виноградов 1982: 198]. Принципу ясности в сфере лексики у Карамзина подчинены: а) заимствования, произведенные посредством калькирования, что облегчает и понимание, и запоминание: *трогательный* < франц. *touchant*, *вливание* < франц. *influence*, *впечатление* < франц. *impression*; б) устранение «громоздких канцеляризов», а также наиболее обветшалых «церковнославянизмов и архаизмов как отяжеляющих литературный язык компонентов»: *понеже, поелику, в силу, вследствие чего* и др. [Мещерский 1981: 179]. Конкретных указаний на то, какие именно приемы обеспечили ясность введенного Карамзиным «нового слога» (А.С. Шишков) в сфере синтаксиса, в научной литературе не находим. По нашим наблюдениям, важнейшей приметой и русского «нового слога», и в целом литературы Нового времени являются:

1. Активное использование трех фигур: гипозевксиса, синтаксического параллелизма и синтаксического изокolона. Гипозевксис и параллелизм облегчают восприятие речи, поскольку подключают к интерпретации сходным образом устроенных колонов закон аналогии; изокolon,

подобно приемам рубрикации, членит речь на соизмеримые части, что улучшает ее восприятие.

2. Устранение ряда стилистических недочетов, затрудняющих понимание текста. Такие недочеты были характерны для литературы, предшествующей появлению «нового слога». Рассмотрим в этой связи отрывок из повести старшего современника Карамзина и непосредственного его предшественника:

Кинувшись в его объятия со слезами, просил его открыть мне тайну, к каковому сердцу его в рассуждении меня казалось непривычно, и сказать мне причину, как могла столь сильно встревожить дух его и разрушить то счастливое спокойствие, коим он прежде наслаждался. После великого волнения, рыдания и слез он мне сказал то, что и доднесь в памяти моей живо мне представляется. «Ты молод, мой друг, — говорил он, — а совесть моя решить не могла сомнения, коим я, как ты приметил, обременен; ты молод и выбора основательного сделать не можешь, а я права родительские сокращаю в гораздо теснейшие пределы, нежели им обыкновенно полагают. Я не имею права избирать за тебя участи, коей ты на весь твой век предаться, тем нанначе, что она не обыкновенна и с собою нанесет великие затруднения и некоторые жертвы.

(Фонвизин. Повествование мнимого глухого и немого, 1783).

Основными источниками неясности в этом стиле являются:

А. Парентезные вставки, зачастую принуждающие сочинителя, дабы читатель не запутался и не забывал начал фразы, повторять его вновь: *Ты молод, мой друг, — говорил он, — а совесть моя решить не могла сомнения, коим я, как ты приметил, обременен; ты молод и выбора основательного сделать не можешь...*

Б. Обильные конкатенации, т.е. последовательное подчинение однородных компонентов, в частности придаточных предложений: *сказать мне причину, как могла столь сильно встревожить дух его и разрушить то счастливое и приятное спокойствие, коим он прежде наслаждался*. На память невольно приходит каламбурное предложение А.М. Пешковским в качестве иллюстрации того, как не надо говорить: *дом племянника жены кучера брата доктора* (пример конкатенации форм родительного падежа).

В. Дистантные инверсии (*transjunctio*), которые, в отличие от контактных (*perversio*), «приводят к затемнению речи» [Ciceronis 1828: 337–338], ср.: *к каковому сердце его [perversio] в рассуждении меня казалось непривычно* [*transjunctio*]. Перестроим эту фразу в соответствии с нормами «нового слога»: *к каковому сердце его казалось непривычно в рассуждении меня*.

Как известно, без инверсий невозможно стихосложение, однако даже в стихотворной речи дистантная инверсия приемлема лишь на правах поэтической вольности, ср.: *Фонтана в бассейне лепечут струи* (М. Цветаева). Ни в стихотворной речи, ни тем более в прозе, где инверсия не мотивирована требованиями ритма, данной фигурой злоупотреблять нельзя.

Г. Анаколудфы (греч. *ἀνακολούθια* 'непоследовательность'), т.е. объединения грамматически несовместимых компонентов: *открыть мне тайну, к каковым* (рассогласование в числе); *она не обыкновенна и с собою нанесет великие затруднения* (в один сочинительный ряд поставлены краткая форма прилагательного и личная форма глагола).

Все указанные подчеты, поставленные под запрет поэтикой сентиментализма, ярко характеризуют синтаксис художественной прозы времен Д.И. Фонвизина (1745–1792) и, шире, эпохи М.В. Ломоносова (1711–1765). Свободный от этих недочетов, расцвеченный богатой палитрой выразительных средств, «новый слог» И.М. Карамзина лег в основу и современной синтаксической стилистики, и синтаксической системы современного русского языка.

В заслугу Карамзину как создателю «нового слога» ставится прежде всего то, что он «предпочел словосочетание французское и английское периодам латинским и немецким, в которые дотоле ковали русский язык» [Греч 1830: 12]. Слова Н.И. Греча не следует трактовать буквально: французское и английское влияние на синтаксис Карамзина состояло не в прямых грамматико-синтаксических заимствованиях, т.е. не в копировании соответствующих норм этих двух языков, а в том, что русский синтаксис, вслед за французским и английским, и под их неоспорным, но тем не менее косвенным и (в противоположность церковнославянскому) скорее стимулирующим, чем

материально обогащающим влиянием, развивался по тем же законам, что и они, постепенно учась выражать оттенки эмоциональных движений и переживаний с помощью амплификаций, инверсий, повторов, гипозевксиса, параллелизма, изоклона и иных приемов, составляющих арсенал современной синтаксической стилистики. С этой точки зрения трудно принять утверждение о том, что «при разработке “нового слога” Карамзин ориентировался на нормы французского языка и стремится уподобить русский литературный язык французскому» [курсив наш. – В.М.]» [Мещерский 1981: 180].

А.С. Шишков и другие славянофилы «разработкой вопросов синтаксиса занимались мало», но тем не менее синтаксическую реформу Карамзина не приняли, полагая, что в размещении слов необходимо следовать свойству своего, а не чужого языка [Виноградов 1935: 74]. Это неприятие нельзя признать обоснованным в силу двух причин: 1) Карамзин следовал свойствам именно своего языка, лишь активизируя и приводя в порядок собственные его ресурсы; 2) все предложенные им новшества были продиктованы жесткой необходимостью модернизации системы русского языка, уже не удовлетворявшей интеллектуальным потребностям новой эпохи, а потому оказались ею востребованы.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М.М. Две стилистические линии европейского романа // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 2012. – Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.).
- Виноградов В.В. Язык Пушкина. – М.; Л., 1935.
- Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XVIII вв. – М., 1982.
- Греч Н.И. Учебная книга русской словесности. – СПб., 1830. – Ч. IV.
- Грот Я.К. Очерк деятельности и личности Карамзина // Грот Я.К. Труды. – СПб., 1901. – Т. III. Очерки из истории русской литературы (1848–1893).
- Ковалевская Е.Г. История русского литературного языка. – М., 1978.
- Мещерский Н.А. История русского литературного языка. – Л., 1981.
- Москвин В.П. Теоретические основы стилистики. – М., 2016.
- Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение // Литература и живопись. – Л., 1982.