

Язык как главный герой

Андрей Дмитриев, Владимир Елистратов, Мария Захарова, Ирина Левонтина, Игорь Милославский, Дмитрий Александрович Пригов, Наталья Рубанова, Михаил Эдельштейн

На протяжении всего минувшего года журнал "Знамя" вел рубрику "Родная речь", посвященную актуальным проблемам бытования и развития русского языка. В этом году мы решили продолжить этот проект, но уже в ином аспекте — предложить поэтам, прозаикам, критикам, лингвистам и культурологам обсудить состояние языка современной русской литературы и его взаимодействие с жизнью, с той языковой средой, из которой он вырастает и на которую, в свою очередь, оказывает (во всяком случае, предполагается, что должен оказывать) влияние.

В марте в рамках национальной выставки-ярмарки "Книги России" на ВВЦ мы провели — совместно с Федеральным агентством по печати и средствам массовых коммуникаций — "круглый стол" "Русский литературный". Сегодня мы начинаем публиковать прозвучавшие на нем выступления. Приглашаем всех заинтересованных лиц к продолжению разговора.

Андрей Дмитриев

Причин решительной модернизации литературного языка может быть несколько (техническая модернизация жизни, например), но я бы сейчас остановился на одной. Я говорю о борьбе и смене литературных направлений. Сентиментализм, воцаряясь, решительно меняет язык, ибо возможности прежнего языка не могут уже довести до задач и возможностей сентиментализма. Приходят романтики — приходит язык романтизма... И вот я, уже давно отошедший от филологических штудий, задаюсь простым вопросом: а почему, собственно, новые направления приходят на смену старым в ситуации, когда ни одно из них себя не изживает? Ни об одном из них нельзя сказать: все, иссякло, выдохлось и сдохло, сказала все, что могло сказать. Ни одно из них не изжило себя до сих пор. Если так, то почему происходит решительная смена направлений? То есть — что же такого принципиально нового и необходимого, кроме т.н. "свежести новизны", несут в себе новые направления? На мой нынешний и, надеюсь, все еще банальный взгляд, всякое направление соответствует определенной точке зрения на главный объект литературы, то есть на человека. Классицизм утверждает и отражает одну точку зрения на человека, сентиментализм — другую, романтизм — третью. Потому мы и в быту говорим до сих пор: этот человек сентиментален, а тот — романтичен, имея в виду вовсе не Стерна или Жуковского, но соседей по лестничной площадке. Одно направление сдает свои позиции, другое их завоевывает не потому, что одно исчерпало свои ресурсы, а другое нарастило мышцы, но потому, что меняется к нему отношение читающей публики, важнейшей и активной частью которой являются писатели. То есть, как только публика меняет свое отношение к человеку, она и требует, и создает, и развивает соответствующее этому взгляду литературное направление. И вырабатывает соответствующий литературный язык.

Реализм возник потому, что возобладало (или понадобилось) мнение о человеке, как о неисчерпаемом микромире, как о безграничном объеме, о тайне, постичь которую до конца невозможно, но есть смысл жить, мыслить и чувствовать, постигая ее. Понадобились и соответствующие — то есть уже безграничные — возможности языка. Именно поэтому реализм не только решительно развил литературный язык, но и вооружился едва ли не всеми приемами и находками предшествующих и сопутствующих литературных направлений, ничуть ими не гнушаясь. Все предшествующие, они же сопутствующие, реализму литературные направления хоть в каком-то смысле суть направления нормативистские, со своими рамками и табу, обусловленными рамками и табу, предложенными человеку. Взгляд на человека, явленный в реализме и реализмом развиваемый, — это, конечно, свободный взгляд, предполагающий, что человек изначально свободен. И, стало быть, язык и приемы реализма — свободны. Тут нет такого: шаг в сторону — побег. Тут любой шаг возможен, если необходим: и романтический сюжет, и сентиментальная лексика, и классическое единство времени и места, не говоря уже о собственных открытиях, таких, как углубленный психологизм или социальный анализ. Забегая вперед, можно сказать, что реализм использовал и углубил находки и приемы новых нормативистских направлений, прежде всего авангарда и даже постмодерна (назову хотя бы Солженицына, реалиста по существу, но по "орудийности", то есть по приемам и языку "Красного

колеса", его можно назвать и последним классиком авангарда) без какого-либо ущерба своим задачам и возможностям.

Забегал я вперед — и прибежал... Почему же все-таки в XX веке реализм был оттеснен с господствующих позиций, не только не исчерпав себя, но и продолжая открывать в себе все новые и новые возможности? А уж к концу двадцатого века быть реалистом стало, мягко говоря, немодно.

Отрицание реализма в конце двадцатого века обусловлено угасанием интереса к человеку как постигаемому микромиру и к тайне его.

Весь прошлый век психоанализ, социология, политология, педология и пр. пластали человека, как палтуса. И до Фрейда, и до Ленина — тоже пластали, ибо не только литературная, но всякая мысль — это мысль о человеке. Но все же не Лейбницу, но Фрейду и марксистам удалось убедить мир, что человек понятен, прост и легко объясним. (Тут небольшое отступление. Во время устного изложения этих тезисов критик Илья Кукулин возразил мне, что Фрейд считал человека неисчерпаемым... Фрейд-то, может, и считал, но миллионы людей, поверившие Фрейду и увлеченные его психоанализом, — так уже не считали. И поверившие марксистам — тоже не считали. Я уже не говорю о новейших учениях, увлекших мир, в которых человек — лишь частица страты, лишь мыш в социальной нише, а то и просто матрица...)

Как только мир поверил, что вся эта патологоанатомия и есть достоверное знание о человеке — человек сам по себе стал неинтересен.

Он стал неинтересен сам себе. Чего интересного, если и так все понятно, с какого боку ни посмотри? И реализм как литература горького и радостного узнавания человека сразу стал едва ли не нелеп.

Такова энергия заблуждения.

Одним из следствий этого заблуждения, этого уплощенного взгляда человека на самого себя должно было стать — и стало — уплощение языка литературы. Если нет иных побуждений к развитию и обогащению языка, кроме чисто игровых или честолюбивых (прослыть оригиналом, например), то в развитии и обогащении нет никакого смысла. Если артиллерийской батарее приказано палить по воробьям, она в конце концов перейдет на стрельбу из рогаток.

Еще одним следствием этого взгляда человека на самого себя стало уплощение читательских ожиданий.

Не всякий, совсем не всякий читатель — но читатель, убежденный, что ему и так все о человеке (стало быть, и о себе) известно — не нового знания ищет в повести или романе, не отгадок или подтверждения своих догадок о человеке, не разрешения своих недоумений, даже и не наблюдений. Он ищет подтверждения всего, что ему о человеке уже известно (а ему, как его убедили, о человеке все известно), но такого подтверждения, которое еще и *цепляет, вставляет*, то есть щекочет нервы, развлекает, в лучшем случае задевает какие-то струны — все те же нервы, в конце концов. Он ищет язык, на котором говорит сам, в пределах своего словарного запаса и в соответствии со своим словоупотреблением. То есть он ищет в литературе повод для самодовольства. Но это уже другой, отдельный разговор.

Владимир Елистратов

Как сказал поэт, "времена не выбирают, / В них живут и умирают". Мы живем во времена, которые нам достались. Единственный верный способ жить, на мой взгляд, — трезво оценить систему "я — мое время" и вписаться в свое время так, чтобы "не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы".

Мы, словесники (писатели, критики, публицисты, поэты и т.д. и т.д.), общаемся с миром через слово. Что такое слово в наше время, время, которое мы не выбирали и которое нам досталось? Как это ни грустно, слово сейчас — не Слово. Оно сейчас — имя нарицательное.

Многие, Н. Бердяев, например, предрекли приход Нового Средневековья. Вот оно и пришло. Только без своей сакральной составляющей. Чисто "профанный рынок", где слово — такой же товар, как и другие вещи. Нормальное варварство. Как говорил М.П. Фуко, Слово — вещь среди вещей. И словесник сейчас — это ремесленник. Один умеет "пальцевать" на бирже, другой — чинить проводку, третий — писать тексты. Востребованность всех троих примерно одинакова. Конечно, духовность с его Словом, иначе говоря, настоящая литература, где-то теплится. Будем считать, что она теплится, например, в "Знамени", еще где-то. И я не исключаю, что когда-нибудь потом, не очень скоро, все духовное и настоящее, то, что теплилось в наши времена, будет востребовано. Есть, конечно, такая надежда. Но какая-то она хлипкая. Во-первых, востребовано

будет далеко не все. Во-вторых, наше Слово превратится в архаизм и историзм. И потребуются комментарии. Я работаю с сотнями студентов в разных вузах. Для большей их части тексты В. Астафьева или А. Солженицына — что-то типа М. Хераскова или М. Ломоносова, и это не преувеличение.

Да, можно остаться в катакомбах. Творить Нетленку и ждать, когда тебе позвонят из Нобелевского комитета. Но из него вряд ли позвонят. Потому что даже Нобелевский комитет давно уже не интересуется Нетленкой.

Современная литература — это очень узкий, замкнутый мирок. Герметическая тусовка. По-моему, всерьез больная “комплексом катакомб”. Или, говоря современным языком, аутизмом. Некое шевеление внутри этого мира (например, как выразился здесь один из выступающих, “премиальный процесс”), печатанье книг тиражом в две тысячи экземпляров, который распродается несколько лет, “перестрелка” критиков в “толстяках” — все это создает иллюзию жизни. Да это и есть жизнь. Но самое печальное — это то, что читатели, те самые миллионы людей, ради которых все и происходит, и которые хотят (очень хотят!) читать, совершенно не в курсе этой жизни.

Есть другой путь. Можно выйти из катакомб и с предельным цинизмом продаться мамоне. Хотя, честно говоря, даже если очень захочешь “омамониться”, это не так-то просто сделать! Потому что надо жить в режиме перманентного, но крайне прихотливого заказа. Как говорил С. Довлатов: “Напишите-ка что-нибудь смешное про Древний Египет”. В современном мире — просто шквал таких заказов. А выполняют их, как правило, люди, мягко говоря, не очень профессиональные. А профессионалы живут своей катакомбно-аутистской жизнью.

Вот и получается что-то, ей-богу, нехорошее. Есть катакомбы, где идет своя бурная жизнь в масштабах 2000 экз. и где все гордо держат равнение на Вечность. А есть многомиллионный “мамоний рынок”, где растерянно озирается совсем неглупый читатель в поисках чего-то настоящего. И неужто прямо уж никак-никак нельзя найти того самого “срединного пути”, о котором уже не первое тысячелетие долдонят окосевшие от мудрости китайцы?

В катакомбах царит мнение, что срединного пути нет. Либо Бог, либо Мамона. А мнение это проистекает от генетической российской максималистской гордыни: сразу про Бога. А может быть, ты просто неплохой писатель? Не надо сразу “панибрататься” с Вечностью, Богом и прочими высокими материями. Тем более что панибратство с Небесами на нашей почве быстро переходит в амикошонство.

В редакции одной массово-желтой газеты с миллионным тиражом редактор как-то мне сказал: “Перечитывал тут Чехова. Какой язык! Жаль, что “Даму с собачкой” уже публиковали, а то бы я ее в рубрике “История любви” напечатал! Вот бы на форуме народ разволновался!”.

В катакомбах думают, что в мире мамоны и чистогана царит сплошной формат и сплошная бездуховность. Да формата там не больше, чем в катакомбах! В катакомбах ведь тоже “под Пастернака” — нельзя, “под Бродского” — нельзя. И, мягко говоря, “этикета” здесь хватает.

Мало того: мамона давно уже закрался в катакомбы. Тут, по-моему, только и разговоров, что о “премиальном поле” и “премиальном процессе”.

И еще в “поле мамоны” есть колоссальный дефицит просто хорошо пишущих людей. Пишущих про любовь, про дружбу, про смысл жизни, про машины, про собак, про кошек, про Древний Египет... Но здесь есть одно условие, сформулированное более двухсот лет назад Вольтером: “Все жанры хороши, кроме скучного”. И нескучным, живым должен быть в первую очередь язык.

Возможна ли смычка катакомб и мамоны? По-моему, да. Не мы первые. Антон Павлович Чехов, будучи еще интенсивно продававшимся мамоне Антошей Чехонте и Человеком без селезенки, любил говаривать, что “печататься надо везде, даже на подоконнике”. А Достоевский? А Розанов? А Булгаков с его производственным конвейером из фельетонов и либретто? И состоялся бы ли “Мастер и Маргарита” без фельетонов-то? Сомнительно.

Таково наше время. Ты сначала пробейся к массовому читателю, а потом уже пиши “Скрипку Ротшильда” и “Вишневый сад”. Или: пиши их, пробиваясь. Но только писать “Скрипку...” — этого мало. Грубо говоря: слишком жирно. Не те времена. Не та жизнь. Граф Л.Н. Толстой — это другое время. В наше время писатель должен пробиваться к читателю. Подчас — “наступая на горло” и т.д. Это жестоко. Но это так. Многие — ломаются. Но сильнейшие — выживают. Рынок, джунгли. Мы их не выбирали, мы в них родились.

У индусов есть понятия “дхарма” и “артха”. Это, наряду с “камой” и “макшей”, — важнейшие понятия индуизма. “Дхарма” — Вечный Закон, Нравственность, Мораль (Слово, Нетленное,

Вечность и т.д.) “Артха” — материальная выгода, успех, реальная жизнь, приработки ради семьи и т.п. Без “артхи” и “дхармы” не получится. И наоборот. В сознании и душе индуса они никак не противоречат друг другу. А у нас почему-то противоречат. Или это только кажется?

Мария Захарова

Не секрет, что современная русская литература переживает не лучшие времена: засилье беллетристики и падение интереса к книге, информатизация пространства и ускорение бытия... Человеку некогда, а то и просто уже неинтересно уделять внимание новой классической литературе... Неужели литература перестает быть выразителем мыслей и чаяний интеллигенции?! Неужели скоро книга как неотъемлемый факт жизни уйдет в прошлое?..

Откроешь современный роман — и кажется, что так и есть: литературный язык вымирает; втягивается в текст обыденность, сленг, просторечие; не отличишь героев друг от друга, а их, в свою очередь, от автора. Как будто не книга перед тобой, а сборник sms-сообщений, запись уличных разговоров. А если и есть претензия на “высокий” слог — возникает ощущение какой-то недоделанности языкового полотна, а иногда даже будто бы подделки, имитации чего-то настоящего... И начинаются бесконечные споры: правильно ли мы понимаем стиль и задачи классической литературы, может ли герой ругаться матом, если это так распространено в современной жизни, допустимы ли отступление от норм литературного языка в языке литературы; в конце концов, имеет ли право называться писателем тот, кто небрежен с языком?..

Много уже сказано, много еще будет сказано, но мне кажется, что проблема скрыта не здесь. Когда заходит разговор о классической литературе, о ее языке, о роли ее в современном мире, мы почему-то продолжаем мыслить критериями века девятнадцатого, в крайнем случае двадцатого, совершенно забывая о том, что на дворе уже двадцать первый век и мир изменился. Вольно или невольно все мы вовлечены в эту колоссальную перестройку мироощущения человечества, истоки которой в глобальной информатизации: мы, все вместе и каждый в отдельности, находимся внутри безграничного информационного поля: Интернет, СМИ, развитие образования... Мы все ощущаем это поле: еще в эпоху постмодернизма зазвучало “все уже сказано до нас”, чтобы сделать что-то новое, мы должны стать кем-то другим...

Реализм исчерпал свои возможности так же, как классицизм, романтизм, сентиментализм в свое время. Отзвучал и канул в прошлое модернизм. Постмодернизм пришел ему на смену и, продолжая двигаться вперед, тоже уходит... Течение времени непрерывно и бесконечно. Все должно двигаться вперед и меняться. Литература не исключение. Более того, литература и язык напрямую связаны с мироощущением человечества — следовательно, эволюция их неизбежна...

С моей точки зрения, классическая литература XXI века ни по форме, ни по стилю, ни по жанрам не совпадает с образцами предыдущих эпох (впрочем, и они не похожи друг на друга: сравните роман второй половины XIX века и классицистическую комедию середины XVIII). Отталкиваясь от тезисов постмодернизма, опираясь на все, что было, но уже прошло, в современной литературе звучат все те же вечные вопросы бытия человека, но уже в новом стиле, в новых жанрах...

Уже модернизм и постмодернизм из сферы реальности ушли в иномирие. Естественно искать их последователей в среде фантастики, фэнтези — в общем, литературы, создающей свою, новую реальность... Если анализировать язык лучших представителей этих жанров, картина получается иная: работа со словом заметнее, стиль чище, слово звучнее... И следов просторечья (бранной лексики, мата, ошибочного словоупотребления и формообразования), кстати, здесь практически нет. Более того, многие из авторов привлекают в свой текст лексику пассивного словаря русского языка (терминологию, архаизмы, историзмы), создавая многоуровневое лексическое многообразие, чего так не хватает современному русскому языку.

А ведь среди произведений этих жанров есть еще “игровые тексты”, о которых так мало пока сказано. Их язык вообще представляет собой сложнейшую филологическую загадку. Он насыщен интертекстом, аллюзиями, реминисценциями; постоянно работает с устойчивыми сочетаниями, фразеологизмами; разрушает речевые штампы, открывает новое в давно приевшихся языковых моделях; заставляет читателя активно мыслить, включаться в языковую игру, думать над привычными и потому незаметными вещами... На мой взгляд, это и есть язык классической литературы, настоящей литературы (да простят меня наши признанные современные классики, хотя, конечно, они меня не простят...).

Язык *современной* литературы — это отражение восприятия *современными* писателями *современного* литературного языка (что, впрочем, верно для любого момента бытия языка и литературы). Мироощущение, мировосприятие человека

пишущего служит той призмой, через которую преломляется живой язык и переходит в другой, нет, не мертвый, скорее, *отраженный*, а потому нечеткий, сложный, разный...

Все, что есть в живом языке, находит свое отражение в языке литературы, но ведь, обратите внимание, именно отражение, не копию. А ведь все, кто хоть раз в жизни задержал взгляд на зеркале, на речной глади, на любом отражении, почувствовали, что, кроме слегка искаженной картинки, есть там что-то еще, практически невыразимое, но безусловно важное... За языком литературы должен быть мир художественного произведения, должен быть подтекст, должно быть то важное, ради чего, собственно, и пишется художественный текст... Во многих же романах, повестях, рассказах, даже стихах современных, кроме самого текста, иногда красивого, иногда корявого, нет ничего иного: все ясно, все понятно, информация ради информации, текст ради текста. Наверное, именно потому столько споров о языке литературы, что сейчас, *на мой взгляд*, далеко не все то, что относят к литературным произведениям, на самом деле является литературой... Но это вопрос дискуссионный, спорный, а потому в творческом мире — печальный...

В общем, мне кажется, что язык современной литературы, настоящей литературы, по-прежнему прекрасен, только литературу нужно грамотно отделить от беллетристики... Но это мое мнение.

Ирина Левонтина

Как мне кажется, сейчас происходит важный процесс, который мы пока не очень осознаем, потому что нами слишком владеют стереотипы времени русской классической литературы. Однако с тех пор многое незаметно изменилось. Изменилось соотношение языка художественной литературы и литературного языка.

Язык меняется, не может не меняться. Разумеется, все новое — это сначала неправильность, будь то поэтическая вольность или речевая погрешность. А потом либо мы к ней привыкаем, либо она так и остается казусом.

Мы привыкли считать, что генерирование новых смыслов в языке происходит так (конечно, я несколько огрубляю). Писатель, прозревая суть вещей, обнаруживает какое-то новое явление, находит для этого явления словесное обозначение и начинает использовать его в своих произведениях. Публика читает, проникается новым пониманием и усваивает новое слово. Затем слово начинает жить уже своей жизнью, насыщаясь новыми смыслами.

Так произошло со словом *надрыв* в его психологическом значении. Оно вошло в литературный язык после "Братьев Карамазовых". Герои романа все время твердят: "Надрыв, надрыв", особенно когда обсуждают вымученную, надуманную, истерически-жертвенную страсть Катерины Ивановны к Мите Карамазову.

Появление у позднего Достоевского, на закате эпохи так называемого шестидесятничества, понятия *надрыва* весьма знаменательно. Слово найдено — и слово, звучащее отнюдь не апологетически. Одной из ценностей дворянской культуры, отвергнутой разночинцами, было то, что можно назвать внешним лоском, или хорошими манерами, или *comme il faut*, или *светскостью*, или *дендизмом*, а отсутствие одного — *вульгарностью* или *дурным тоном*. Разночинцы увидели в этом поверхность и фальшь и противопоставили условностям, канону культ искренности и глубины. Особенностью разночинской поведенческой модели стала гремучая смесь безудержной откровенности с романтической патетикой и тягой к "безднам", столь знакомая тому, кто когда-либо читал письма Белинского Бакунину, дневники Чернышевского или другие документы внутренней жизни людей этого социально-психологического типа. Так что столь вовремя "вброшенное" Достоевским слово *надрыв* оказалось совершенно необходимым языку, оно прижилось и зажило собственной жизнью.

XX век сообщил слову *надрыв* новую интонацию. В нем появилось эстетическое измерение. Для Достоевского надрыв был еще интересен и эстетически привлекателен, хотя и чреват неправдой. Сейчас он обычно оценивается как безвкусица. "Вы любите Андреева? — Нет, — с характерной для него афористичностью формулирует Довлатов. — Он пышный и с надрывом".

Сейчас тоже эпоха культурного слома. Меняются наши представления о жизни, наша система ценностей и многое другое. Для всего этого нужен новый язык. Однако в поисках упаковки для новых смыслов язык больше не обращается — или редко обращается — к писателям. В своей статье в "Знамени" (2006, № 9) я рассказала о некоторых неологизмах последнего времени, в частности о сочетании *успешный человек*. Профессиональные переводчики некоторое время сопротивлялись такому переводу английского *successful man*, но их никто не слушал. Да и как слушать, если русский язык почти не умел говорить о личном успехе "в положительном смысле". Таких "недопереведенных с иностранного" слов и выражений сейчас много, и те из них, которые

заполняют смысловые лакуны, стремительно распространяются. Через год-другой людей уже невозможно убедить в том, что еще недавно так не говорили.

Мы смеемся над языком рекламы или (тут уж у кого какой темперамент) лопаемся от злости, читая о *креме для зрелой кожи вокруг глаз*. Но если отбросить высокомерие интеллигента, то надо признать, что язык тут по-своему прав. Ну что делать, если сейчас царит культ молодости, культ политкорректности, культ "позитива". И зачем отпугивать покупателя сочетанием *увядающая кожа*, если так просто увядающую кожу назвать *зрелой*, плохую кожу — *проблемной*, а стареющую тетку — *возрастной женщиной*? Так что теперь язык черпает новые смыслы все больше не из романов, а из дурных переводов сомнительных текстов, из косноязычного языка рекламы. "Творческая лаборатория" переехала.

Игорь Милославский

Не следует думать, что высокие и справедливые оценки русского языка, высказанные М.В. Ломоносовым, И.С. Тургеневым, Л.Н. Толстым и другими выдающимися деятелями русской культуры XVIII — XIX веков, принадлежат русскому языку навечно. Я думаю, что эти оценки нуждаются в неперменном постоянном подтверждении, только тогда они останутся справедливыми и по отношению к русскому языку конца XX — начала XXI века.

Как известно, на протяжении своей истории русский литературный язык постоянно обогащался, обозначая перемены в отражаемой им действительности, как за счет творческих усилий людей, говорящих по-русски, так и за счет заимствований из других языков.

Говоря о заимствованиях, следует особо выделить церковно-славянский язык, язык православного богослужения у славян, который дал русскому языку многие слова, необходимые для абстрактного и нравственного осмысления действительности. Таковы, например, все наши слова с первой частью *благо-*. Очевидна также важная роль в обогащении русского языка, которую сыграли западноевропейские языки, в петровские времена — немецкий, позднее — французский, в новейшее время — английский. Я уже устал писать о том, что принятые русским языком англицизмы обычно называют то новое, что остается по-русски либо никак не названным вовсе, либо обозначают не совсем то, что обозначает близкое по значению русское слово, обогащая, таким образом, наши представления о мире. Всякий *киллер* — *убийца*, но не всякий *убийца* — *киллер*. Евгений Онегин и Родион Раскольников, Николай Ежов и Эрих Кох при всем различии между ними — *убийцы*, но никак не *киллеры*.

Киллер — это только "профессиональный, наемный и тайный убийца", в отличие от *палача*, который, хотя "профессиональный" и "наемный", но не "тайный". *Образ* — это представление о предмете, спонтанно возникающее в головах людей, а *имидж* — представление, сознательно и последовательно формируемое именно кем-то в головах людей. Число таких примеров очень легко увеличить. Как легко и доказать то, что заимствования лишены тех ассоциаций и связей с другими словами, которые характеризуют исконные слова.

Говоря об обогащении русского языка в результате творческих усилий говорящих по-русски людей, следует, по-моему, выделить два момента. Народное творчество, отраженное прежде всего в диалектах русского языка, и творчество выдающихся деятелей культуры. Напомню о том, что многие слова и устойчивые выражения современного русского языка имеют авторство И.А. Крылова, А.С. Грибоедова, Н.М. Карамзина, Ф.М. Достоевского или, например, В.В. Маяковского. И хотя народный родник языкового творчества не может иссякнуть, он вследствие социальных катаклизмов и научно-технических революций сильно замутился, разделяя судьбу народной музыки, народного танца, народных промыслов и других подобных явлений. Тем большая ответственность за совершенствование русского языка ложится на выдающихся деятелей, говорящих по-русски, писателей, политиков, артистов, режиссеров, журналистов, телеведущих, всех публичных людей.

Упомянув об ответственности, я имею в виду не только необходимость отторжения таких слов и выражений, за которыми стоят пустота, невнятица либо бессмысленность (*особый путь, развитой социализм, суверенная демократия, энергетическая сверхдержава*). Речь идет о том вопросе, который весьма непривычен всем тем, кто когда-либо изучал школьный предмет "русский язык" и имел дело только с написанными (реже — звучащими) текстами. Я имею в виду вопрос о том, КАК НАЗВАТЬ тот или иной предмет, явление или характеристику действительности, которые, оказавшись недавно созданными и /или обнаруженными, не могут быть точно и кратко отражены уже имеющимися словами. Как известно, именно таким вопросом задавался сам А.С. Пушкин, пытаясь охарактеризовать то, что было в петербургской Татьяне (*du comme il faut*), и то, чего в ней не было (*vulgar*), и даже просил прощения у Шишкова, не зная, "как перевести".

(Современные издатели А.С. Пушкина предлагают в качестве эквивалентов *благородство* и *вульгарность*. См. выше о церковно-славянском и английском языках).

К сожалению, таких разнообразных “вещей”, которые мы должны как-то назвать, в современной российской жизни все больше, а названия, если и предлагаются, не всегда являются самыми удачными. Неужели для специализированных мясных и рыбных ресторанов нельзя найти названий лучше, чем *steak-house* и *fish-house*? Почему, например, не *мясолюб* или *мясоед*, *рыбник* или *рыбница*? (Я не настаиваю!). И интеллектуальный Николай Фоменко, говоря на TV о том состоянии артиста, когда “не с кем и некому”, едва ли прав, предлагая обозначить это состояние словом *зависть*. А удачно ли предлагаемое “Известиями” для обозначения нашего нынешнего общественного строя слово *социкапизм*? А как назвать состояние Наташи Ростовской на балу, которое так замечательно и подробно описано в “Войне и мире”? Я постоянно мучаюсь, не зная, как коротко назвать (хорошо бы и осудительно, и нейтрально, т.е. имея два разных слова) тех своих немалочисленных студентов, которых интересуют только отметки в зачетной книжке, а не реальные знания. Зато я знаю название для конечной их цели. Это — *корочки* (ср. *диплом*).

Думаю, что ответственные говорящие по-русски люди (хотел написать *элита*, но слово это, обозначающее “лучшие”, так скомпрометировано в последнее время обозначением не только не “лучших”, но “позорящих” и “нерукопожатных”) должны проникнуться необходимостью сознательных усилий по совершенствованию русского языка. Речь идет не только о нормативности. (Правда, я был просто потрясен обилием грубых нарушений норм русского литературного языка в устной речи Оксаны Робски в ее выступлении по “Эху Москвы” 05.04.07.)

Я имею в виду прежде всего точное отражение самых разнообразных сторон не действительности XIX века, а именно окружающей нас действительности. Доставшийся нам в наследство русский язык XIX века умел не только обозначать современную ему действительность, но умел выражать одновременно отношение и к этой действительности, и к адресату нашей речи. Именно поэтому он был и великим, и могучим. Кто и как пытается реализовать эти замечательные качества русского языка в наше время по отношению к окружающей нас стремительно меняющейся реальности?

Обращусь к примерам. Е.А. Евтушенко придумал слово *васькизм*, обозначая так ситуацию, описанную в известной басне И.А. Крылова “Кот и повар”. Действительно, наше современное общество очень нуждается в словах, обозначающих и саму такую ситуацию, и в словах, обозначающих действия ее участников. Ведь кот не просто *не обращает внимания*, *игнорирует*, но при этом продолжает свое неблагородное дело. И повар не просто *болтает* или *обличает*, он как бы (ключевое слово!) *борется* против злодеяний кота. Но слово *васькизм* не прижилось. Почему, можно лишь предполагать. А вот без введенного Л.Н. Гумилевым слова *пассионарность* мы уже не можем обойтись...

Лично я разделяю позицию тех, кто видит серьезные конкретные проблемы, стоящие перед русским языком, и огромные трудности их решения. Я сомневаюсь в правоте тех, кто полагает, что все *образуется* само собой. Я тем более не разделяю позицию тех, кто считает, что сейчас с русским языком, как и во времена Ломоносова — Тургенева, все обстоит вполне хорошо, а *отдельные недостатки* проявляются в нем из-за деятельности русофобов, в первую очередь западных. (На самом деле и во времена Ломоносова, и во времена Тургенева перед русским языком стояли весьма серьезные, хотя и разные в каждый период, проблемы. Их удалось успешно решить благодаря усилиям образованных и не очень образованных людей, говоривших по-русски.) Я также не согласен с теми, кто, если и связывает эти отдельные *недостатки* самими русскоговорящими людьми, объясняет это положение такими словами, как *милая беспечность*, *широта души* и т.п.

Дмитрий Александрович Пригов

Чем отличается язык художественного произведения, вернее, сам художественный текст от любого другого — да ничем. Исключительно жестом назначения. То есть помещением в определенный контекст и считыванием соответствующей культурной оптикой.

Понятно, что, скажем, поставление официального текста на место художественного, так сказать, назначение его текстом художественным, понимается как жест. Автор же, в данном случае, вычитывается не на языковом, но на манипулятивно-режиссерском уровне, где языки предстают героями данной драматургии. Привычная же оптика прочтения художественных текстов заставляет обнаруживать в нем, попавшем в зону высокой культуры, и соответственно, подлежащем привычной процедуре прочтения, не подозреваемые досель тонкости, достоинства и парадоксы.

Известно ведь, что многие официальные, частные и коммерческие документы со временем, то есть попав в иной временной и культурный контекст, обретают черты языковой неординарности и художественной выразительности. А вроде бы вполне ясные и четкие признаки литературности (такие как стихотворный размер и рифма) использовались с целями, далекими от художественных — изложения, скажем, научных доктрин, логических и философских измышлений.

Кстати, весьма показательный пример для иллюстраций подобных рассуждений можно найти в сфере изобразительного искусства. Мы имеем в виду Марселя Дюшана с его пресловутым писсуаром, выставленным в самом начале прошлого века в одной из парижских художественных галерей. Ну, писсуар как писсуар, неотличимый от множества подобных в обычных квартирах мирных парижан того, да и нашего времени. И что же? Многие доброжелательные критики того времени, не склонные с порога отрицать новаторство и новаторов, стали отыскивать (и вот чудо — таки отыскали!) в нехитром предмете сантехники неложное сходство с Венерой Милосской. Так ведь их культурная оптика и была настроена на этот уровень визуального языка. Так ведь все, попадающее в ее поле зрения в санкционированном месте объявления предметов высокого искусства, и начинает быть этим самым — пластикой. Так ведь и наш писсуар, несомненно, обладает теми достоинствами, которые никому просто в светлом бытовом обиходе не приходило в голову описывать подобным способом. Ну — приятная вещь. Ну — неплохой дизайн. Но ведь не Венера Милосская! Разве только в шутку можно было приписать ему эти достоинства. Так ведь и в названной парижской галерее был выставлен вовсе не писсуар и не, тем более, Венера Милосская, но жест переноса из одного контекста в другой. И вот — писсуар заблистал невиданными качествами и достоинствами. Ну, понятно, для тех, для кого заблистал. И до сих пор ведь выставляется в музее, привлекая немалое количество любителей современного искусства, не удовлетворяющихся одним, кажущимся для некоторых достаточным, описанием, подобно моему, сего акта.

Между прочим, проблемы многих современных российских литераторов в их отношениях с известным “Квадратом” Малевича лежат в той же плоскости. Их привычный культурный глаз, нацеленный на считывание привычных кодов, дает сбой. А иная оптика не выработана.

Сходное же произошло и с соцартом, обнаружившим официальный советский язык как объект для подобного рода переноса. И оказалось, что воспринимаемый доселе истинными мастерами художественного слова как “собачий язык”, попав в поле привычной культурной оптики, он заиграл не обнаруживаемыми доселе оттенками пластики. Нечто похожее с советским бытовым языком произвели Зощенко и Хармс. Другое дело, что иной возраст культуры, да и официальный советский язык более жесток и почти лишен экзистенциального пласта, которым в преизбытке наделен язык бытовой. Посему в соцарте гораздо более откровенен этот указующий жест и как бы грамматика прочтения советского языка и мифа, которая вполне может быть применена к прочтению и интерпретации любого иного языка, вернее, дискурса.

Надо заметить, что постмодернизм с приписываемой ему вульгарно понимаемой смертью автора просто переносит реализацию и разрешение авторских переживаний и амбиций на другой уровень, в зону жеста, манипуляций и стратегий, где разнообразные языки и дискурсы существуют не как пространства исповеди и самореализации, но как персонажи и герои. И, надо заметить, весь комплекс творческо-экзистенциальных переживаний наличествует и вполне сопоставим с подобным же у авторов традиционных направлений. Но это так, к слову.

К сожалению, в отличие от визуального искусства, где указанный уровень вполне считываем, найдены способы экспозиции, музеефикации и продажи названных жестов и стратегий, в литературе до сих пор не разработана оптика их опознаний. Они находятся в серой зоне неразличения и посему просто отторгаются. И, кстати, зачастую находят убежище, пристанище и свободу в области современного изобразительного искусства. Если выразиться более общо, то есть подозрение, что литература вообще онтологически положена в XIX веке и просто длится в наше время как большой художественный промысел и зона изысканных и не очень изысканных развлечений. То, что ныне обзывается энтертейментом.

Ну, естественно, встает вопрос переживаний, наслаждений, восторгов по поводу конкретных художественных текстов. Так ведь это уже читательские проблемы. Можно заходиться восторгом от песен Киркорова, стихов Асадова, расписных матрешек, народных хоров, стихотворных и визуальных опусов соседа или же собственного ребенка. То есть на всякого умного найдется еще более умный, на всякого глубоко чувствующего — еще более чувствующий.

И, естественно, не избежать вопроса о взаимоотношении автора с языком. Надо заметить, что новаторство как основной тип языковой деятельности и модус авторского существования, доминировавший с конца девятнадцатого века, давно достиг уже критической массы явленных

убедительных примеров подобного рода артистической активности. Даже самые изощренные опыты в этой области ныне воспринимаются просто воспроизведением известного, утвердившегося и вполне уже вошедшего в обиход образа автора, допытывающегося истины в глубинах языка.

Но предполагается, что все — общее. Всеобщее. До сей поры использование даже вполне угадываемых чужих художественных приемов считается вполне приемлемым.

— Сколько вам лет?

— Сколько всем, столько и мне.

Понине туча стихотворцев пишет в общем пастернако-мандельштамо-ахматово-цветаево-бродском компоте. А желание и способность излагать хитрые, нехитрые, авантурные, любовные и трагические сюжеты как бы общим языком вообще не подвергается сомнению. Что уж тут говорить о некой изношенности не языка, а типов художественного поведения! Кто различит? Собственно, оптики различительной нет.

Надо заметить, что в логике моего рассуждения как раз и нету осуждения использования известных способов письма — классицистически ясного, барочно-преизбыточного, сказово-орнаментального, окафкиански-протокольного и прочих. Все они суть ресурс пользования. Просто надо обладать культурной вменяемостью, пониманием, что откуда черпается, и быть чистым в пределах избранной аксиоматики.

И вообще, то, что нынче покрывается одним определением “литература”, является весьма разнородными продуктами, порой разительно отличаясь друг от друга и не попадая в общие рамки. Примером, кстати, может служить структурирование музыкального пространства, которое, отказавшись от традиционного аристократического вертикального построения литературы, объявило номинационную систему, противостоящую амбициям рынка поглотить все соответственно своей позиции власти. И, соответственно, наличествуют номинации: лучший певец кантри, лучший певец рэпа, лучший саунд, лучший классический музыкант и т.д., когда Баренбойм не соревнуется с Майклом Джексон. Невозможно быть лучшим вообще, но лучшим в своей номинации. И в каждой свои деньги, свои идеалы и критерии успеха.

Естественно, всегда будет какая-то и, возможно, немалая часть населения (как творцов, так и потребителей), для которой переживание пластики языка является делом немалых персональных усилий, сокровенных переживаний, неземных откровений и устремлений. И Бог им в помощь.

Я же здесь говорю не о языке художественной литературы, но о стратегии и о пространстве, в пределах которого языковые высказывания могут быть прочитаны, поняты и интерпретированы.

В общем, кому что интересно — тот о том и говорит.

Наталья Рубанова

По замечанию *Сергея Гедройца*, **“стиль — это жизнь ума в тексте**. Переданная текстом как есть, с преобразующим отставанием на какую-нибудь разве что миллисекунду. Или, ладно, пусть это будет иллюзия — что внутренняя речь превращается во внешнюю буквально на наших глазах, в чем и смысл всего занятия”.

Язык художественной прозы — то есть современный русский язык — прежде всего ставит вопрос об этой самой “жизни ума в тексте”: либо есть, либо нет. Не буду о пресловутом *снижении* неких литературных “планок” или “стандартов” (особенно это касается так называемого нового реализма, бытописательской или военной “прозы” — в частности, у молодых как бы “подающих надежды” авторов, а также текстов в мягких обложках “для женщин”, что равноценно клейму “для умственно отсталых”). В качестве примера приведу творчество нескольких значимых персон, оказавших вольно или невольно заметное влияние на текущий литпроцесс. Как бы “из него” их не выпихивали. Все они очень по-разному используют такой инструмент как “русский литературный”; по большому счету, у них нет ничего общего (кроме, пожалуй, гендера: предвидя же некорректные реплики по поводу “деления” писателей по половому признаку, которое сродни разве что анахронизмам вроде 23 Февраля и 8 Марта, сразу эту тему закрою). Однако их тексты, несмотря на свою сложность, цепляют иногда даже и “неподготовленного” читателя, которому не так уж важно, пользуется ли автор “языком Набокова” или “языком улицы”. Попробуем же — в самых общих чертах за отсутствием времени — поговорить о языке этих прозаиков. То есть будем говорить именно что о *хорошем* — вопреки скучным разговорам о так называемом “умирании” русского литературного языка, что, конечно, абсурдно.

Но перед этим позволю себе три небольшие цитаты:

1. "Ночью в сон просыпались откуда-то сверху, из бескрайней темени, в которую она обычно вглядывается перед сном, золотые искры то ли расплавленных звезд, то ли цветов дрока, во всяком случае, руки, осыпавшей этой цветущей благодатью, видно не было, только тонкий улетающий звон крошечных, благозвучных стремян оставался долго в ушах и затих постепенно, в глубине нового более крепкого засыпания, но еще и утром, проснувшись и лежа с закрытыми глазами, чтобы не отпустить, сколько можно, этой музыки, этого цветочно-звездного ливня в темноте окружающей ночи, ощущала явственный душистый озон райских территорий, а душа уже начинала оплакивать их, сжимаемая неумолимым пинцетиком сознания: наверно, давление"¹.

2. "Мой перевод наших разговоров неточен. Загвоздка заключена тут в дипломатичности английского языка — дипломатичности, с элегантною простотою вуалирующей суть отношений. Можно утверждать и обратное: загвоздка тут в эротичности английского языка, которая позволяет вовлеченному поиграть с мерцающей гранью, погонять туда-сюда оптический фокус по зыбкой, издевательски зыбкой дистанции. Короче, дело тут в колдовской двуликости английского "you". Для носителей означенного языка — это обыденное обращение: какая разница, что именно в него вкладывать — "ты" или "вы". Пожалуй, главный смысл этого звуко сигнала именно в том, что "you" — это именно *другой, не-я*. То бишь: есть ты (вы) — а есть я; между нами граница. Предельно отжатый вариант такого взгляда выразил, правда, представитель не англосаксов, но галлов: "Ад — это другие".²

3. "Во всем — во всем — во всем — ошибка, не надо зимой вылезать из берлоги, надо лежать и сосать лапу. Но я тебя найду, я тебя прикончу, ошибка, я тебя не делал, ты мной овладела сама, я твой, ты гонялась за мной, но, как только я тебя увижу, я тебя убью, все будет безоблачно без ошибки, а пока мы с тобой будем бороться, ошибка, и не думай, что ты сильнее меня, что ты опытней, я способней тебя, я тебя съем, я тебя сначала загрызу, потом выплуну, а потом еще живую отдам на растерзание правилам, а потом сжалюсь над тобой, может, я даже отпущу тебя на волю, если ты себя будешь хорошо вести, если ты не будешь вползать в меня, может, я тебя даже поцелую на прощание, ошибка, но только мне сначала тебя надо найти, где ты? Покажись сама или тебе будет хуже, если я сам тебя найду, лучше откройся, а нет, так я тебя разыщу все равно, где ты? Моя ошибка, я был честен перед тобой, моя ошибка, а ты привела своих сестер — целый ряд ошибок, они стали тебе подражать, но первую я должен найти тебя, а сестры твои пойдут друг за дружкой вслед за тобой. А когда я тебя найду и выброшу из головы, я даже испытаю к тебе страсть, не думай, что я тебя так быстро забуду, моя ошибка!"³

...и обратиться к их авторам:

1. *Ольга Татаринова* — продолжатель лучших традиций российской словесности начала двадцатого. При внимательном прочтении можно было "угадать" в ее текстах Бунина и Чехова, а из зарубежных писателей — Пруста, Вулф. Особенно выпуклы эти "линии" в ее новом (последнем, изданном при жизни) романе "SPRING.DOC" ("Алетейя", 2007). Автометаописание, смешение fiction и non-fiction, изысканная — без придуманных "изысков" — фактура, самобытный, самодостаточный, великолепный русский литературный язык.

2. *Марина Палей* — блистательный прозаик, великолепный стилист (слово, которое подчас незаслуженно награждается негативной коннотацией). Новую волну интереса к ее персоне вызвал "большекнижный" (2006) роман "Клеменс", язык которого — язык, практически утраченный современными авторами. При упоминании о Палей невозможно не вспомнить о Набокове, но не как о "тени", в которой развивается творчество этого писателя (вопреки расхожему мнению), а скорее как об одном из солнц ее Космоса, живительные лучи которого непрестанно питают ее творчество. Язык Палей уникален уже хотя бы из-за нескольких "примкнувших наречий" (английский, голландский, итальянский), благодаря которым ее русский становится год от года все более интересным — то есть происходит обогащение сознания и как следствие — языка. Этот вопрос почему-то до сих пор не поднимался специалистами, а ведь речь идет о так называемом "многослойном слухе" писателя, который чувствует и работает одновременно с несколькими лексическими слоями. В связи с этим обращаю ваше внимание на роман Марины Палей "Ланч" и недавно опубликованный новый роман "Жора Жирняго: памфлет-апокриф Тома Сплинтера, транссексуала и путешественника" ("Урал", №2, 2007).

3. *Валерия Нарбикова* — ни на кого не похожий писатель, великолепно владеющий "традиционным" русским литературным, и в то же время делающий с ним все что угодно, постоянно удивляющий читателя — и, вероятно, себя саму. Например, в ее повести "Султан и отшельник", опубликованной год назад в "Крещатике" (№3, 2006), как и в других, не менее интересных для филологов и "простых смертных читателей" текстов, так называемая "плотность жонглирования словами на душу строки" (Н.Р.) очень велика (что, замечу, вовсе не является

недостатком, как любят говорить иные, до мозга костей, реалисты), и неспроста, ведь автор предельно четко формулирует: “Для меня главный герой — язык”. Интуитивное письмо и поток сознания Нарбиковой — уникальное *perle*⁴, отсылающее нас, скажем, к “Аполлону Безобразову” Бориса Поплавского.

Любопытно отметить: если язык Нарбиковой остался практически таким же, каким и был лет десять назад, то язык Палей невероятно усложнился и обогатился: на этой по-настоящему выигрышной теме можно защитить не одну интереснейшую диссертацию.

А сейчас остается лишь перечислить авторов, наиболее полно выражающих в своих текстах *основные языковые тенденции* в современной прозе. Итак: Людмила Петрушевская (“Номер один, или В садах других возможностей”), Анастасия Гостева (“Притон просветленных”), Анна Старобинец (“Живые”), Василий Аксенов (“Вольтерьянцы и вольтерьянки”), Владимир Сорокин (“Лед”), Илья Стогоff (mASIAfucker), Виктор Пелевин (“Ника”), Роман Сенчин (“Бабки”), Юрий Мамлеев (“Блуждающее время”), etc.

Собственно, эти-то имена и приходят в голову в первую очередь, когда тебе задают тысяча первый “нескромный вопрос” о современном литпроцессе, и в частности о языке современного русского худлита.

Михаил Эдельштейн

С языком мейнстримной русской прозы в последнее десятилетие произошла, на мой взгляд, очень простая вещь — он выпал из сферы “общественного контроля”. Количество откровенной халтуры растет непрерывно — а много ли вы вспомните рецензий, где доказывалось бы, что произведение писателя Икс никуда не годится, так как означенный писатель слабо владеет русским языком? Фильтры не работают, на границе давно уже никакого замка. И вот результат: “Его профессионализм шел в направлении экономии времени...”; “Весной он снял невесту с парохода, и снятие это носило столь яркие и характерные черты, что не описать его нельзя...”; “Витя думал о том, как к лицу молодому парню эти вилы, и суконные портки, и чистая мякоть зеленого навоза...”; “В кособокой рубке топилась печка, и на звук Витиного мотора из нее показалась бабья голова в белом платке...” — повесть, целиком списанная с пособия “Как нельзя сказать по-русски”, не только печатается в “толстом” журнале, но получает по выходе положительные отзывы и в довершение попадает в шорт-лист вполне себе солидной и вроде бы вменяемой премии.

Дальше — больше. Открываем роман, получивший экспертную премию как главный текст литсезона, и читаем: “Эта почти рождественская звезда упала с необозримых технических небес и отметила Фета знаком избранничества перед своими товарищами”. Перед “своими”? То есть перед товарищами звезды? А “необозримых” — теперь значит “далеких”, “недостижимых”? То, что раньше называлось заоблачными высотами? А “почти рождественская” — это нормально?

Самое забавное, что, сколько примеров ни выписывай, доказать ничего нельзя. Нет цехового консенсуса по самым элементарным вещам: так не пишут, так не говорят (примеры см. выше), это непрофессионально, это ниже нижнего предела обсуждения. Никакого нижнего предела давно не существует, безусловное потеряло свою безусловность, оттого и вспыхивают дискуссии по поводам, никаких дискуссий не предполагающим. “О вкусах не спорят” — да при чем тут спор о вкусах! Речь о том, что людям лучше Бархударова с Крючковым почитать (Розенталь слишком сложен, будем гуманны), а они вместо этого прозу пишут. “Толстой тоже с деепричастиями не справлялся” — ну так, *quod licet* Толстому... Когда ваши протеже “Анну Каренину” напишут — не забудьте сообщить.