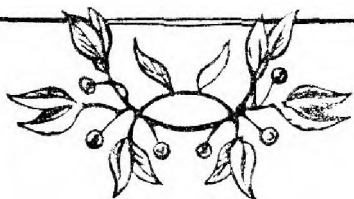


# РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ О ЯЗЫКЕ

---

Х Р Е С Т О М А Т И Я

---



ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ  
А. М. ДОКУСОВА

•  
ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

A small, symmetrical decorative flourish consisting of two curved lines meeting at a point, resembling a stylized arrow or a wing.

---

A decorative flourish consisting of a central scroll-like element with two symmetrical wings or flourishes extending outwards, positioned between two horizontal lines.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Л Е Н И Н Г Р А Д

1 9 5 5

---

К. А. Федин

## ЕДИНСТВО ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ

Точность слова является не только требованием стиля, требованием здорового вкуса, но прежде всего — требованием смысла. Где слишком много слов, где они вялы, там дряблая мысль. Путаница не поддается изъяснению простым точным словом. Когда у прозаика исчерпано содержание, возникают длинноты.

Первый великий учитель русской литературы — Михайло Ломоносов сказал: «Смутно пишут о том, что смутно себе представляют». Это было истиной в XVIII веке, остается истиной и в XX и останется ею навсегда.

Для чего надо приобрести высокую литературную технику? Не для того ли, чтобы лучше задрапировать немощь мысли, бедность познаний, как это делается в ремесленной литературе Запада? Разумеется, нет.

Богатство мысли и познаний для наилучшего выражения своего нуждается в богатстве формы, то-есть в мастерстве.

Мастерство — это искусство передать большую правду жизни. Нельзя думать, что если писатель обладает высокой техникой, то описанное им ложное положение станет правдивым. Ложь остается ложью и у мастера и у подмастерья.

Там, где мастерство не служит большому содержанию, оно — обман. Это и называется формализмом: оболочка, не содержащая внутреннего смысла, техника во имя техники.

Высокое мастерство дает возможность более проникновенно и многосторонне изобразить душевную жизнь героя. Правда и красота слова, стройность всех элементов, составляющих форму, сильно и глубоко воздействует на воображение и душу читателя. Но одна ловкость слова, одна его внешняя виртуозность оставляют душу мертвой.

Слово-самоцель, в конце концов, бессмысленно, как бессмысленно всякое орудие, если оно не производит пользы.

Цель, ради которой мы совершаем работу, руководит применением орудия. Мысль ведет за собой слово, дабы оно выразило ее и передало людям.

Подлинное мастерство не затуманивает сущность мысли, а проявляет ее, как химический реактив — светочувствительную пластинку.

Отсюда возникает для мастера рабочий, технический способ проверки ценности произведения. Если ты видишь ошибки формы, ищи ошибки содержания...

Познание правды действительности толкает художника к поискам правды изображения и обуславливает гармонию между ними. И мастер способен остро проверить на этой гармонии ценность произведения. В такой проверке участвует не только талант, но еще больше таланта — культура, знания, опыт. А эти качества приобретаются непрерывным трудом.

*Мастерство писателя «Литературная газета», 25 марта 1951, № 36 (2754).*

Как же можно поставить вопрос о языке в художественной литературе? Установить правильное отношение к вопросу о языке — значит установить правильное отношение к вопросу о форме произведения.

Мне кажется, нашей литературе свойственно понимание формы художественного произведения как метода разрешения идейной задачи. Язык есть одно из главных слагаемых формы и, значит, вместе с нею служит средством к цели. В этом, на мой взгляд, и должна состоять основа нашего отношения к вопросу о языке в художественной литературе. Это, по-моему, и отличает нас от литературных морфологов, для которых слово — самостоятельный материал, и словесные задачи могут быть самоцелью.

*Язык литературы. Журн. «Литературная учеба», № 3—4, 1933, стр. 111.*

## ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

### О РАБОТЕ ПИСАТЕЛЯ НАД ЯЗЫКОМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

...первое, с чего начинается путь писателя и с чем сталкивается читатель — это слово, речь, язык. На протяжении всей своей жизни писатель не перестает работать над словом и самая большая радость в этой жизни — верно найденное слово.

*Фельетон о языке и критике. Журн. «Звезда». № 9, 1929, стр. 143.*

Самое трудное для меня — работа над словом. Чем руководюсь я, предпочитая одно слово другому? Во-первых, слово должно с наибольшей точностью определять мысль. Во-вторых, оно должно быть музыкально-выразительно. В-третьих, должно иметь размер, требуемый ритмической конструкцией фразы. Трудность работы состоит в одновременном учете этих трех основных требований. К ним надо прибавить два других, не менее

сложных: в авторской речи надо избегать частых повторений одного и того же слова и нельзя употреблять изношенных, вульгарных, мнимо-красивых слов. У меня существует неписанный словарь негодных для работы, запрещенных слов (например, такой категории, как «нега», «сладострастие», «лира») <...>

Необыкновенно трудна борьба со всякого рода словесной красотой. За время своей литературной работы я наделал множество ошибок и думаю, что наделаю их еще немало. Замечательно, что начинающих литераторов больше всего привлекают словесные побрякушки... Мы должны мужественно признать свои неудачи и открыто смеяться над чужаками, которые пропагандируют их как перлы создания. Плодом увлечения моего словесными аллитерациями были две-три фразы в романе «Города и годы» (между прочим: «Петербург шелушился железной шелухой...»). Это дало повод нескольким критикам подсчитывать одинаковые согласные в десяти абзацах романа и делать поощряющие выводы о стиле романа на основании своей статистики. Допускаю, что такой метод исследования имеет известное значение (хотя, признаться, он напомнил мне Великих Академиков из свифтовской Лапуты). Но если на секунду предположить, что вся писательская работа делается сознательно, то в абзацах, послуживших объектом статистического обследования, я не погрешил никакими аллитеративными намерениями. И было бы лучше, если бы, натолкнувшись на явную аллитерацию, критика сказала: вот здесь писатель обнаружил свою стилистическую неустойчивость, здесь он поддался обольщению книжной красоты, здесь ему изменил вкус.

«...работа над словесной тканью этого романа («Города и годы» — Ред.) протекала в условиях тех основных требований, которые я ставлю себе сейчас, с акцентом на первом из них — слово должно точно выражать мысль — и с постоянным учетом всех других. Роль слова в художественном произведении, как я понимаю ее теперь, становилась мне ясной понемногу <...>

Как я работаю над языком героев? Сложнее всего обстоит дело с языком людей интеллигентского круга, ограниченным условностями книжной речи. Легче улавливать особенности языка крестьянина, ремесленника, торговца, игру и оттенки уличного слова. Часто случайная фраза, к месту сказанная поговорка вызывают в представлении законченный человеческий характер <...>

Я записываю счастливое слово на клочке бумаги, две, три родственных записи дают возможность, по аналогии, составить известный фразеологический набор, который и служит затем основой речевых оборотов какого-нибудь персонажа <...>

Я читаю молча, но мысленно произношу каждое слово точно так, как произносил бы его, читая вслух. При этом я отчетливо слышу малейшую интонацию произносимой речи, как если бы слушал чтеца. То же самое происходит со мною во время письма: я прежде всего слышу что пишу. Поэтому я не в состоянии пе-

рейти к последующей фразе, не закончив предыдущей так, чтобы она не раздражала меня своей неслаженностью. Написав строки, две, я перечитываю их заново, удаляю лишние фразы и слова, заменяю одни другими. Иногда это происходит десятки раз, так что, в конце концов, я запоминаю текст наизусть. Перед началом работы я читаю написанное ранее, ввожу себя в ритмический строй рассказа и послушно следую ему. По окончании работы или, если она обширна, — части ее, я всегда прочитываю написанное нескольким слушателям и делаю последние исправления. Тогда единственный экземпляр моего черновика готов. На переписанном экземпляре рукописи исправлений очень немного, а на гранках корректуры их почти нет.

*Сб. «Как мы пишем». Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, стр. 170—174.*

Мало говорить, что такой-то писатель небрежен к языку. Надо показать на опыте своего дела правильное обращение со словом. Напиши книгу безупречную по языку. Это будет действенным участием в борьбе за культуру художественной речи.

Не может быть двух культур слова: книжной и газетной. Работа писателя над речью не проходит мимо публициста. Влияние так называемой «большой литературы» на несметную армию фельетонистов, очеркистов, критиков, репортеров — несомненно. Наоборот: тысячекрат повторенная газетой речевая ошибка часто усваивается молодым писателем, а счастливо найденное газетчиком живое слово начинает бытовать в большой литературе. Поэтому нельзя недооценивать значения газетной практики в борьбе за здоровую языковую культуру, когда в Стране Советов не осталось значительного населенного городишки или хорошего завода без своей газеты.

1) Борьба за культуру языка есть составная часть борьбы за форму художественного произведения как средство верного разрешения идейной задачи.

2) Борьба за культуру языка должна вестись художественной литературой с помощью публицистики.

3) Научное освещение проблемы языка в художественной литературе должно быть сделано исследователями на основе материала советской литературы в столкновении его с материалом газеты и живой речи...

Слову свойственно выражать понятие. Но ему несвойственно выражать его наилучшим образом. Здесь все решается качеством. И писатель обязан помнить, что при одном и том же идейном уровне двух произведений, то из них имеет большую художественную ценность, в котором качество слова выше. Он обязан в своих произведениях стремиться к высшему качеству. Этого от него требует литература, читатель, эпоха.

*Язык литературы. Журн. «Литературная учеба», № 3—4, 1933, стр. 110—115.*

Разговор о мастерстве писателя следует начинать с языка.

Язык всегда останется основным материалом произведения. Художественная литература — это искусство слова. Даже столь важное начало литературной формы, как композиция, отступает перед решающим значением языка писателя.

Мы знаем хорошие произведения литературы с несовершенной композицией. Но хорошего произведения с плохим языком быть не может. Из негодного леса нельзя выстроить хорошего дома, хотя хороший дом не всегда бывает вполне удобным: это зависит от плана, а не от добротности леса. Однако, что толку в удобном плане, если гнилые стены не держат тепла.

...для писателя никакие достижения немыслимы без постоянной, я сказал бы без пожизненной работы над словом.

*Мастерство писателя. «Литературная газета», 25 марта 1951,  
№ 36 (2754).*

Я убежден, что молодому писателю очень полезна работа в газете. Это школа, заменить которую в литературе нечем.

Что дает школа газеты?

Она вырабатывает самые дорогие качества, необходимые художественной прозе: краткую форму, точность выражения, ясность мысли.

Недостаток многих наших романов последнего времени — расплывчатость, многословие, то, что Лев Толстой называл «жиром» в отличие от «мускулов».

Газета развивает у прозаика мускулы. Она не позволяет прозе растекаться, ползти. Если газета печатает безмускульную прозу, то это вина газеты. По своей природе газета требует от литератора, так сказать, спортивной формы.

Многословие — враг газеты, потому что лишние слова занимают лишнее место и потому что они затуманивают мысль, а газета должна выступать только с ясными мыслями <...>

Писатель должен раз и на всю жизнь запретить себе писать кое-как...

Почему же в искусстве множество молодых литераторов пренебрегает, например, языком, выступая в газете? Когда же учиться мастерству? Только тогда, когда сядешь за эпосею?

На этом элементарном требовании к писателю должна быть построена его позиция в работе для газеты.

Нет «низких жанров», но существует низкое отношение к жанрам. Оно возникает по вине литераторов, которые считают ниже своего достоинства всегда трудиться с одинаковой страстью, с одинаковым напряжением.

Надо писать для газеты во всю силу своих способностей, по призыванию литератора. И надо помнить, что из требовательных к себе газетчиков выходили превосходные писатели именно благодаря высокой требовательности к себе.

Нередко говорится о порче языка газетой, о плохом и даже «разрушающем» влиянии газеты на писателя.

Почему, однако, писатель должен повторять слабости и недостатки газетной речи, газетной формы? Кем это предписано? Я говорю о пользе газетной работы вовсе не ради побуждения писателя к тому, чтобы он учился шаблонам. Развивать свою индивидуальность художника, особенно в области слова, — значит избегать в языке коверкания и ошибок, допускаемых газетой, и, стало быть, поднимать общий уровень газетной речи.

Писатель повторяет ошибки газетного языка и говорит: Ах, на меня разлагающе влияет работа в газете! Но надо писать так, чтобы твой язык влиял на газеты, а не так, чтобы плохой газетчик мог оправдаться: чем, мол, язык мой плох, когда он освещен художественной литературой?.. А у нас нередко пишут таким языком, что не знаешь, где кончается репортаж, где начинается повесть.

Газета не всегда может пользоваться живой образной речью. Термины канцелярий, ведомостей переходят в газету, воспроизводятся ею, становятся ее языком.

Интересно, например, как постепенно газета подчинилась неправильному употреблению множественного числа в тех случаях, когда это противно русскому языку.

Пишут: «Подсудимым предоставлены последние слова». Но какой суд допустит, чтобы перед его лицом подсудимые выражались «последними словами»? Им дано право последнего слова, и только.

Пишут: «В приказе объявлены благодарности». Но «благодарности» и «благодарность» — разные вещи. Мы говорим, что угодливый подчиненный «рассыпался в благодарностях» перед начальником. И мы говорим, что десятки сотрудникам начальник «объявил в приказе благодарность».

Возможно газета, следуя иногда ведомственному языку, выразится так: «Завод обладает малыми производственными площадями». Но подобной надобности нет у писателя....

Бытование языковых ошибок в печати покоится на обоюдном отпущении грехов: писатель смотрит сквозь пальцы на ошибки газеты, она — на ошибки писателя.

Наша требовательность к слову должна быть очень большой, и нельзя прощать себе ошибок, кивая на слабости газетного языка.

*Там же.*

#### О ЯЗЫКОВОМ НОВАТОРСТВЕ

Новшеств сторониться, конечно, не следует, но хорошо бы почаще срамить грамотеев, выдающих косноязычие за новаторство.

*Фельетон о языке и критике. Журн. «Звезда»,  
№ 9, 1929, стр. 141.*

Процесс роста заключается в обогащении старого языка словесными новообразованиями и в вытеснении старых форм новыми... Выступить против искажения старого языка — значит выступить в защиту существующего растущего живого языка.

*Фельетон о языке и критике. Журн. «Звезда»,  
№ 9, 1929, стр. 148.*

В работе своей я не преследую целей «словотворчества» в том смысле, какой придан этому выражению футуризмом. Борьба за новое слово для меня заключается в постоянном обновлении фразы путем бесчисленных сочетаний тех самых «обыкновенных», «некрасивых» слов, которые усвоены нашей живой речью и литературой.

*Сб. «Как мы пишем». Изд-во писателей в Ленинграде.  
1930, стр. 170.*

Надо уметь выражать мысль точно и ясно. Неумение сделать это иной раз прикрывается умышленно осложненной, запутанной речью. Сторонники ясности мысли и языка стоят за новаторство в области понятного и отвергают новаторство в области путаницы <...>

Сама по себе борьба за чистоту речи не означает борьбы против словесных новообразований, против новых слов. В наше время слова, образованные по принципу терминов, составленные из частичек нескольких слов, — возьмите хотя бы «комсомол», — стали органической частью живой и литературной речи, привились, видоизменяются по всем традиционным формам и не требуют особого юридического признания блюстителей языковой чистоты.

Гоголь в свое время ввел не мало в литературу неологизмов, и новаторская роль его в языковом отношении была не меньше, чем в совершенном обновлении тематики.

*Язык литературы. Журн. «Литературная учеба», № 3—4,  
1933, стр. 113—114.*

## О ДИАЛЕКТИЗМАХ

В нашей критике последнее время все чаще отмечается зазорность художественных произведений областными словами и оборотами. Требования от писателя чистоты русского языка справедливы. Здесь только надо избегать педантизма.

Я вспоминаю один из самых первых разговоров Алексея Максимовича Горького тридцать лет тому назад. Перед ним



лежали только что прочитанные рассказы молодых писателей, и, перебирая рукописи, он раскрыл одну, спросил:

— Зачем писать непонятым языком? Что такое «скляный»? Или — «ширкунок»? То ли это инструмент, то ли птица. Не язык, а звукоподражание. Перевести это, к примеру, на иностранный язык невозможно. Никакому переводчику не под силу.

Хорошо известна записка Ленина «Об очистке русского языка», где он восстает против употребления иностранных слов без надобности. Но ведь иные областные речения для слуха русского читателя звучат не менее странно, чем чужеземные слова, и столь же непонятны.

Горький в статьях о языке ясно высказал свое отношение к непонятым областным словам, и его взгляды разделяет вся советская литература.

Критикуя излишества в употреблении местных слов, нельзя, конечно, вдаваться в крайность, требовать от художника какого-то стерильного литературного языка.

В сущности, слово первоначально обязано своим образованием всегда определенной какой-нибудь местности, определенному краю исторически слагавшейся родины нашей речи. И в период уже богато развитого литературного языка, скажем в XIX веке, после Пушкина, общерусский словарь обильно пополнялся областным. Удачно произведенное где-нибудь в глубине России меткое слово распространялось, завоевывало всеобщее признание, становилось общеупотребительным, теряло свою местную примету <...>

У слова, имеющего хождение в ограниченном крае страны, будет достаточное основание приобрести всеобщность, перестав быть только местным, если понятие, им обозначаемое, не располагается в языке более метким и определительным словом, если оно широко доступно для понимания и не противно слуху.

Бороться с «областничеством» в литературе означает требование к писателю не засорять языка излишними диковинными словами, ради чего бы это ни делалось. Но это требование не исключает употребление областного слова, когда его трудно или нельзя заменить известным общепринятым словом, когда оно метко и служит обогащению языка.

По-моему у писателя нет надобности заменять в авторской речи, например, общерусское слово «сосед» нижеволжским, юго-восточным словом «шабер». Но некогда областное слово «бурлак» давно приобрело гражданство в повсеместной живой речи и в литературе, и ему нет никакой замены.

Значит, пополнение словаря писателя областными выражениями может вполне оправдать, когда отбор слов из местных запасов для общенациональной русской литературы одновременно необходим и удачен.

*Мастерство писателя. «Литературная газета»,  
25 марта 1951, № 36 (2754).*

## О ЯЗЫКЕ КРИТИКА

И если критик хочет, чтобы его мысль воздействовала на писателя, он должен заботиться о языке не меньше, а может быть больше писателя. Он должен заботиться о языке писателя, стало-быть — прежде всего — о своем языке, ибо невозможно косноязычием убедить кого-нибудь даже в самой общедоступной истине. Поучениям критика, не владеющего русской речью, грош цена, и напрасно будет он негодовать на литературу за невнимание к нему: писатель пройдет мимо него, в поисках критика который не только хочет, но и может поучать.

*Фельетон о языке и критике. Журн. «Звезда»,  
№ 9, 1929, стр. 148.*



1. В высказываниях К. Федина обобщены результаты его многолетнего и вдумчивого изучения языка разных социальных групп, языка классической и советской литератур, а также опыт его писательской работы. Со своими статьями по вопросам языка он выступил в эпоху засилья в советском языкознании порочных языковых теорий. В решении ряда языковедческих проблем он уже тогда стоял на правильных позициях и продолжал ту борьбу за чистоту и богатство языка советской литературы, которую вел М. Горький.

2. Подчеркивая единство формы и содержания в художественном произведении, Федин отвергает технику во имя техники и доказывает, что подлинное мастерство в искусстве связано с большим идейным содержанием. Особенно ценны высказывания писателя о формализме, в которых раскрываются идейные основы этого направления и характеризуется тот вред, который оно может принести литераторам.

3. Писатель, учитывая огромную роль газеты в жизни нашей страны, доказывал необходимость повышения требований к языку газеты на многомиллионные читательские массы и одновременно подчеркивал, что газета может явиться школой политического воспитания и совершенствования мастера писателя.

По вопросу о сущности языкового новаторства в художественной литературе особенно ценно замечание о том, что языковое новаторство нельзя отождествлять с обязательным внесением в литературу новых слов и выражений. И что новаторским по языку может быть произведение, в котором писатель, не обогащая литературу новыми словами, в то же время умело использует богатство общенационального языка.

Федин на протяжении всей своей литературной деятельности выступал против поэтической стилистики и принципов языковой практики различных декадентских группировок. Особое значение в литературной обстановке 30-х годов имела его глубокая и всесторонняя критика языковых принципов футуризма.

---