

Константин ФРУМКИН

## КАК ЛИТЕРАТУРНЫЕ КРИТИКИ ОЦЕНИВАЮТ ЯЗЫК ПИСАТЕЛЕЙ

В 1984 году Наталья Иванова написала: «В текущей критике анализ языка прозы, художественной речи, как правило, сводится к последним абзацам в статье или рецензии, к общим определениям типа „яркий“, „образный“, „сочный“ или же, напротив, „бедный“, „серый“, „непритязательный“»<sup>1</sup>. Хотя и не буквально, но данное высказывание применимо к большей части истории русской критики. Хотя оценка языка («слога») писателя относится к числу чрезвычайно популярных и при том старейших тем русской критической литературы, аппарат анализа языка в целом в рамках литературной критики не достиг сколько-то серьезного развития и впечатляющие достижения лингвистики критиками для этой цели освоены не были. Пассажи, относящиеся к языку писателя, в критических текстах, как правило, достаточно коротки, при этом их анализ и классификация затруднены тем, что такие пассажи в основном содержат перечисление разных эпитетов и характеристик языка писателя, анализирующих его с самых разных сторон буквально в одном предложении. К тому же вместо лингвистического анализа мы часто сталкиваемся в критике с образно выраженными субъективными впечатлениями.

Тем не менее критика в разные эпохи формировала что-то вроде особого мета-языка для описания языка, и приведенные Натальей Ивановой эпитеты являются его характерными элементами.

### От грубости к легкости

В конце XVIII — начале XIX века русская критика интересовалась по большей части языком поэзии, при этом она исходила как из общего места из положения, что у значительной, если не у большей части русских поэтов язык отличается громоздкостью, и необходимость втискивать смысл в поэтический размер приводит к темноте, сложности, нарушению языковых законов, отклонению от традиций живой речи и различным крайностям в лексике — либо к злоупотреблению высокими словами, либо смешению слов из разных стилей. Соответственно, лаудативные суждения прежде всего

---

Константин Григорьевич Фрумкин — российский журналист, философ, культуролог. Автор книг и статей философской и культурологической тематики, в том числе на темы философии сознания, теории фантастики, теории и истории драмы, а также социальной футурологии. Один из инициаторов создания и координатор Ассоциации футурологов.

<sup>1</sup> Иванова Н. Б. Искушение украшением, или «Раскаленная гиена» // Иванова Н. Б. Точка зрения: О прозе последних лет. М.: Советский писатель, 1988. С. 44.

превозносят авторов, избавленных от таких недостатков. Язык плохих поэтов (или даже всех поэтов прошлого) характеризуется как грубый, а важнейшими эпитетами для характеристики хорошего языка являются такие, как «ясный», «легкий» и «чистый». В 1809 году Жуковский пишет о Крылове: «Слог басен его вообще легок, чист и всегда приятен»<sup>2</sup>. В 1815 году А. Ф. Мерзляков указывает у слога Хераскова такие достоинства, как «ясность, чистота, плавность и непринужденная легкость»<sup>3</sup>, а в другой статье, написанной в том же году, отмечает, что достоинства эти редкие: «Писатель, чуждый темноты в слоге, есть редкое явление в литературе всякого языка, и особенно младенчеству, не получившего надлежащей своей образованности. Херасков — это явление для нас! — он по сию пору еще остается образцовым в сем качестве писателем»<sup>4</sup>.

При этом в начале XIX века критика жила с ощущением быстрой модернизации, улучшения и облегчения поэтического языка, который уходил от громоздкости и сложности прежнего времени; и поэтому А. Ф. Мерзляков, оправдывая Третьяковского, пишет: «По моему мнению, и в слоге заслуживает извинение Третьяковский: грубость языка не столько ему принадлежит, сколько времени. Сравните стихи, может быть, излишне порицаемой „Тилемахиды“ с другими его века, и скажите, кто писал лучше?»<sup>5</sup>

Язык новых поэтов, даже сравнительно второстепенных, часто превосходит слог лучших русских стихотворцев XVIII столетия. В. Кюхельбекер напишет в 1825 году: «Сравнивая язык князя Шихматова с языком других наших стихотворцев, находим, что онный всех ближе подходит к языку Ломоносова, но новее, ибо представляет гораздо менее усечений, небрежностей и так называемых поэтических вольностей... Слог поэмы „Петр Великий“ нигде не представляет пестроты, которую встречаем и в лучших сочинениях Сумарокова, Петрова и даже Державина; нигде слова и обороты славянские не перемешаны в оной с низкими простонародными, как то весьма часто случается у помянутых писателей»<sup>6</sup>.

Негативные оценки слога писателей в этом смысле продолжают негативное отношение к языку старых, XVIII века авторов — в начале XIX века писатель с плохим языком, как правило, является обладателем тех же самых недостатков, связанных с тем, что автор, с точки зрения критиков, еще не добился достаточно виртуозного владения языком.

На фоне этого критики — примерно начиная с 1820-х годов — начинают ценить писателей-новаторов, усилиями которых развивается и, кроме прочего, упрощается, приближается к живой речи литературный язык. В лексиконе критиков появляется слово «переворот» — речь идет именно о совершенном писателями перевороте в языке. Вот как Бестужев-Марлинский характеризует заслуги Карамзина: «Он преобразовал книжный язык русский, звучный, богатый, сильный в сущности, но уже отягченный в руках бесталантных писателей и невежд-переводчиков. Он двинул счастливо новизною ржавые колеса его механизма, отбросил чуждую пестроту в словах, в словосочинении и дал ему народное лицо. Время рассудит Карамзина как историка; но долг правды и благодарности современников венчает сего красноречивого писателя, который своим прелестным, цветущим слогом сделал решительный переворот в рус-

<sup>2</sup> Жуковский В. А. О басне и баснях Крылова // Русская литературная критика 1800–1820-х годов. М.: Художественная литература, 1980. С. 76.

<sup>3</sup> Мерзляков А. Ф. Россияда // Там же. С. 185.

<sup>4</sup> Там же. С. 182.

<sup>5</sup> Мерзляков А. Ф. Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Там же. С. 120.

<sup>6</sup> Кюхельбекер В. К. Разбор поэмы князя Шихматова «Петр Великий» // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. С. 491.

ском языке на лучшее»<sup>7</sup>. Мы видим, что языковой «переворот» связан в том числе с упрощением.

Именно эта традиция и это коллективное представление о многочисленных недостатках — громоздкости, темноте, невыдержанности лексики, характерных даже для лучших поэтов XVIII века и для посредственных поэтов последующей эпохи, — предопределили отношение к слогу Пушкина. Пушкин был воспринят как поэт, наконец-то избавившийся от родимых пятен русского поэтического языка. В 1820 году, когда 20-летний Пушкин выпустит поэму «Руслан и Людмила», А. Ф. Воейков (чьим слогом впоследствии будет так недоволен Кюхельбекер) напишет: «В *слоге* юного поэта, уже теперь занимающего почтенное место между первоклассными отечественными нашими писателями, видна верная рука, водимая вкусом: нет ничего неясного, неопределенного, запутанного, тяжелого. Почти везде точность выражений, с разборчивостью поставленных; стихи, пленяющие легкостью, свежестью, простотою и сладостью; кажется, что они не стоили никакой работы, а сами собой скатывались с лебединого пера нашего поэта. Он никогда не прибегает к натянутым, холодным, риторическим фигурам, сим сокровищам писателей без дарования, которые, не находя в душе своей потребного жара для оживотворения их мертвых произведений, поневоле прибегают к сим неестественным украшениям и блестящим безделкам»<sup>8</sup>.

При оценке поэзии Пушкина будет часто использован термин «гармония», но еще более важную роль будут играть термины «гибкость» и «легкость» — Пушкин будет восприниматься как поэт, который наконец-то овладел языком и может его «гнуть» куда захочет, в то время как в руках прежних поэтов язык не гнулся.

И в это же время в критике возникает тема «отделки» и «обработки» — частью литературного сознания становится представление, что качество литературного произведения достигается благодаря вложенному поэтом труду, и потому хороший слог, в котором нет свойственных прошлой поэзии погрешностей, — следствие вложенных усилий. И вот, Кюхельбекер пишет об одном из произведений Анны Буниной, что оно отличается «обработанностью и точностью слога» и красоты ее «не помрачены ошибками слога и погрешностями против языка»<sup>9</sup>, а Николай Полевой пишет о Жуковском, что «он отделяет каждую ноту своей песни тщательно, верно, столько же дорожит звуком, сколько и словом»<sup>10</sup>.

Гоголь побудил критику интересоваться языком прозы.

Выяснится, что и прозаический язык может быть предметом подлинного творчества, о чем как о некоем открытии в 1842 году напишет Константин Аксаков: «Вероятно, некоторые станут нападать на слог, но, тут будет совершенная ошибка; слог Гоголя не образцовый, и слава Богу; это был бы недостаток. Нет, слог у Гоголя составляет часть его создания; он подлежит тому же акту творчества, той же образующей руке, которая вместе дает и ему формы, и самому произведению, и потому слога нельзя у него отделить от его создания, и он в высшей степени хорош (мы не говорим о частностях и безделицах)»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Критика первой четверти XIX века. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 424.

<sup>8</sup> Воейков А. Ф. Разбор поэмы «Руслан и Людмила», сочин. Александра Пушкина // Там же. С. 380–381.

<sup>9</sup> Кюхельбекер В. К. Взгляд на текущую словесность // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. С. 448.

<sup>10</sup> Полевой Н. А. Баллады и повести В. А. Жуковского // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Статьи и рецензии 1825–1842. Л.: Художественная литература, 1990. С. 211.

<sup>11</sup> Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М.: Современник, 1982. С. 146.

Но на слог Гоголя, как верно предугадывает Аксаков, действительно нападали, примером чего может служить нижеследующий пассаж Николая Полевого — сравнительно редкий пример осуждения чрезмерного сближения литературного языка с народным: «Если же автор не шутит, то каковы у него понятия о составлении языка! Он хочет учиться языку в харчевне и обогащать язык взятыми там поговорками! М. г., можно бы ему сказать, ратоборствуя против логики и грамматики, вы заставите думать, что вы их так же худо знаете, как худо знаете русский язык, хотя и наслушались слов, которых не говорят в порядочном обществе: первое доказывают ваши беспрестанные промахи и ошибки против этимологии и синтаксиса, так что у вас редкая запятая на месте и несвязность идей, которые не вяжутся одна с другою, а второе — беспрестанными галлицизмами, барбаризмами и неслыханным на Руси употреблением слов»<sup>12</sup>. Легко видеть, что в этой инвективе в адрес Гоголя явно проглядывают те претензии, которые на протяжении предыдущих десятилетий предъявляли к языку поэзии в XVIII веке: слишком разнородная и неестественная лексика, слишком много вольностей и пренебрежений правилами.

Однако по-настоящему язык прозы — язык авторской речи — заинтересует критику только в XX веке. В XIX столетии больший интерес вызывает речь персонажей, истолковываемая как инструмент их характеристики. Именно тут, в создании речевых портретов героев, и должна проявляться языковая виртуозность автора. И вот А. В. Дружинин пишет об Островском: «Его действующие лица говорят так, что каждую своей фразой высказывают себя самих, весь свой характер, все свое воспитание, все свое прошлое и настоящее. Язык, доведенный до такой художественной степени, есть сильнейшее орудие в руках писателя, он дается только писателям образцовым, первоклассным»<sup>13</sup>.

Соответственно, негативные отзывы получали произведения, в которых речь персонажа недостаточно индивидуализирована. Николай Надеждин пишет о пьесе Погодина «Марфа посадница»: «Одного только недостает ей — разнообразия. Все новгородцы почти на одно поличье; даже язык их один и тот же: речи дьяка архиепископского не отличаются от речей бояр, старейших и людей живых»<sup>14</sup>.

### **Народность речи персонажей**

Тема речевой характеристики персонажей — в частности, применительно к пьесам Островского — породила в русской критике XIX века еще одну тему, которая стала еще более популярна в XX веке, — тема точности воспроизведения писателями народного (то есть простонародного) языка. Кстати, способность Островского стилизовать народный язык вызвала разные оценки. Если Добролюбов писал про «меткость и верность народного языка в комедиях Островского»<sup>15</sup>, то Аполлон Григорьев говорит про драматурга: «...единственная критика на него была бы — перевод любой из его страниц якобы народных разговоров на простой и свободный народный язык»<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Полевой Н. А. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Статьи и рецензии 1825—1842. Л.: Художественная литература, 1990. С. 351.

<sup>13</sup> Дружинин А. В. Сочинения А. Островского: В 2 т. // Дружинин А. В. Литературная критика. М.: Современник, 1983. С. 255.

<sup>14</sup> Надеждин Н. И. «Марфа посадница Новгородская»: Трагедия в пяти действиях в стихах // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 294.

<sup>15</sup> Добролюбов Н. А. Темное царство // Добролюбов Н. А. Литературная критика: В 2 т. Т. 2. Л.: Художественная литература, 1984.

<sup>16</sup> Григорьев А. А. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М.: Современник, 1986. С. 260.

Способность писателей воспроизводить народную речь волнует критику на протяжении всего XX века, особенно в его первой трети. В тех случаях, когда, по мнению критика, писателю действительно удается ухватить дух народного языка, когда писатель показывает себя его знатоком — это неизменно становится поводом для самой горячей похвалы со стороны критика.

«Разговорный язык — настоящая сила Крюкова, — пишет в 1908 году А. Г. Горнфельд. — Нигде не шаржируя, не заставляя людей говорить теми „эссенциями“, в которых некогда Достоевский упрекал беллетристов-народников, он умеет индивидуализировать живую речь. Есть у него и народные слова, но они пахнут не записной книжкой и не подозрительной выдумкой... а творческой наблюдательностью, которая обобщает, не сгущая и не фотографируя»<sup>17</sup>.

Точному воспроизведению народной речи противопоставляется ее стилизация, которая, выражаясь словами Горнфельда, «пахнет записной книжкой и подозрительной выдумкой», и когда В. П. Полонский хвалит воспроизведение солдатской речи у Артема Веселого, он подчеркивает: «Это не стилизация под народный говор, не прием, использующий народные обороты, матершину, прибаутки. Здесь сама протонародная речь, как она есть»<sup>18</sup>.

В 1974 году Игорь Золотусский напишет о Живом — персонаже повести Бориса Можая «Живой»: «Сила Живого, как и сила автора, слепившего его, — в языке. Русский крестьянский разговорный язык Б. Можая прекрасно чувствует... Всякое слово у Можая тут увесисто, тяжело внутри и бьет без промаха. Попадания его стопроцентны. В том-то и живучесть его героев, что они говорят этим бессмертно-смелым и неистребимо-первичным языком»<sup>19</sup>.

Стилизация под народную речь — разоблачаемая именно как стилизация — не всегда может быть поводом для обвинения, но похвалы писателям в этом случае бывают куда более сдержанными, критикам даже приходится оправдывать писателя за вынужденную стилизацию. Прекрасный пример тут — отношение критиков к Евгению Замятину, в частности к его повести «Уездное». Борис Эйхенбаум напишет: «Язык повести — хитрый, забавный, со множеством областных слов. И явление это не случайно, а потому его нельзя считать недостатком. „Сказывать“ нужно забавно, нужно словами и прибаутками сыпать, чтобы у всех уши поразвесились и рты пораскрылись. Как же сделать язык забавным для городских, „литературных“ читателей? Надо допустить диалекты, надо освежить застоявшуюся и изломанную метафорами речь областными говорами»<sup>20</sup>. Фактически критик оправдывает примененную Замятиным стилизацию как вынужденный маркетинговый прием.

Ближе к концу XX века стилизация под народную речь вызывает уже откровенную неприязнь критиков — слишком очевидна потеря связи с аутентичной языковой стихией. В 1986 году Наталья Иванова напишет по поводу повести А. Виноградова «В конце аллеи»: «Псевдонародный стиль обогащается канцелярскими штампами. Рядом оказываются: „самое пекло людских страданий“ и „дед нашпигован новостями“, „алкогольный бесик нахально трепыхался внутри“ и „Ипполит опасливо понимал“»<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Горнфельд А. Г. Рассказы Крюкова // Критика начала XX века. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 53–54.

<sup>18</sup> Полонский В. П. Артем Веселый // Полонский В. П. О литературе. Избранные работы. М.: Советский писатель, 1988. С. 92.

<sup>19</sup> Золотусский И. П. Мозаика // Золотусский И. П. Трепет сердца: Избранные работы. М.: Современник, 1986. С. 79–80.

<sup>20</sup> Эйхенбаум Б. Страшный лад. 1913 // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 291.

<sup>21</sup> Иванова Н. Б. Грани адаптации или плоды запоздалого чтения // Иванова Н. Б. Точка зрения: О прозе последних лет. М.: Советский писатель, 1988. С. 268.

И опять: претензии к Виноградову во многом воспроизводят претензии критиков начала XIX века к поэзии предыдущего столетия: мы видим смешение лексики из разных «штилей» и к тому же нарушение языковых правил и излишние языковые вольности. Похоже, что искусство стилизации народной речи к концу XX века тоже было утрачено, такой вывод, например, можно сделать из отзыва Ирины Роднянской о языке героев романа Татьяны Толстой «Кысь»: «Расхваленный добро- и недоброжелателями „сказ“ Толстой однообразно элементарен, сравнивать его со слогом „Ивана Денисовича“, где каждое словечко золотое, каждое с натуральным изгибчиком, — просто кощунство. Условно-простонародная речь... так вот, эта простонародная будто бы речь держится вся на сочинительном союзе „али“, на всяких „заместо“, „дак“, „тубарет“, на нутряных инверсиях („а идешь будто по долинам пустым, нехорошим, а изпод снега трава сухая...“), а пуще всего — на мнимо-„хрестьянских“ глагольных формах: „борода вся заиндеветши“, и так до бесконечности. Это чужой для писательницы язык, поставленный ей почему-то в заслугу (где ты, гамбургский счет)»<sup>22</sup>.

### Простота языка как достоинство

Рядом с похвалами аутентичному воспроизведению народного языка в речи персонажей вполне органично смотрятся похвалы и авторскому языку, важнейшим достоинством которого, по словам критиков, оказывается простота. Наличие достаточно большого семейства лаудативных пассажей, использующих термины «простота» и «простой», применительно к языку во многом связано с важной лингвистической концепцией — что языковый переворот, совершенный в конце XVIII и первой трети XIX века такими авторами, как Карамзин и Пушкин, и приведший к формированию русского литературного языка, во многом заключался в его упрощении, в приближении литературного языка к повседневной речи. В 1886 году А. М. Скабичевский пишет: «Родоначальником беллетристики считается у нас Карамзин. Это не совсем верно, так как и до Карамзина не мало было у нас беллетристики, но вся она была до такой степени лубочна и лишена каких бы то ни было литературных достоинств и до такой степени ныне она забыта, что за Карамзиным все-таки остается звание родоначальника, так как упростивши литературный язык и дерзнувши впервые *писать, как говорят*, он первый начал писать повести легко и удобочитаемые»<sup>23</sup>.

Видим мы тут, конечно, и определенный «иммунитет» литературного сознания по отношению к многочисленным языковым экспериментам, к избыточному украшательству и декоративности, часто связанной с заимствованиями и вторичностью. Соответственно, когда критик подчеркивает, что язык писателя «простой» — это с большой вероятностью похвала. «Гаршин отличался самым простым и в то же время сдержанным языком; пуще всего он остерегался от банальностей и от чужих готовых оборотов и выражений», — писал С. А. Андреевский<sup>24</sup>.

В начале 1930-х годов, вопрос о простоте литературного языка стал предметом важнейшей идеологической дискуссии, инициированной Горьким, который противопоставлял простоту языка русской классики и экспериментаторам, вроде Андрея Белого, и таким писателям, как Федор Панферов, сближающим язык прозы с языком простых крестьян.

<sup>22</sup> Роднянская И. Гамбургский ежик в тумане (Кое-что о плохой хорошей литературе) // Русская литература XX века в зеркале критики. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 600.

<sup>23</sup> Скабичевский А. М. Наш исторический роман // Карамзин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 66.

<sup>24</sup> Андреевский С. А. Всеволод Гаршин // Андреевский. С. А. Книга о смерти. М.: Наука, 2005. С. 336. — (Литературные памятники).

Горький писал, что современный читатель «вправе требовать, чтоб писатель говорил с ним простыми словами богатейшего и гибкого языка, который создал в Европе XIX века, может быть, самую мощную литературу. И, опираясь на эту литературу, читатель имеет право требовать такой четкости, такой ясности слова, фразы, которые могут быть даны только силою этого языка... Литература — это искусство пластического изображения посредством слова. Классики учат нас, что чем более просто, ясно, четко смысловое и образное наполнение слова, — тем более крепко, правдиво и устойчиво изображение пейзажа и его влияния на человека, изображение характера человека и его отношения к людям»<sup>25</sup>. Дискуссия эта завершилась тем, что точка зрения Горького была фактически признана официальной и закрепились в эстетике социалистического реализма, который до известной степени таким образом повторил на новом этапе ту же борьбу за простоту и ясность, которая велась в русской поэзии в начале XIX века.

Простота есть качество отрицательное, чтобы ее доказать, надо объяснить, чего в ней нет. У Гаршина, по словам Андреевского, нет «чужих готовых оборотов и выражений», и вот аналогичная похвала языку Твардовского в статье Д. Н. Голубкова от 1968 года: «Язык Твардовского, лишенный броских эпитетов и эффектных метафор, чистый, простой и вместе богатый, чаще всего напоминает речь грамотного, умного и честного крестьянина или немолодого центrorусского горожанина: москвича, смоляка или орловца, инстинктивно чуждающегося новомодных арготизмов и варваризмов и не брезгующего при надобности ладным песенным оборотом, дедовским усмешливо-мудрым присловьем»<sup>26</sup>. Заметим, что тут критики опять использует ту ауру положительности, которая в русской литературной культуре XIX—XX веков окружает простонародную речь: хотя нельзя сказать, что Твардовский точно воспроизводит народную речь, но речь идет и не о стилизации, Голубков находит промежуточную формулу: речь Твардовского «напоминает» речь крестьянина.

Такую же среднюю формулу критик Андрей Немзер в статье от 1996 года применяет к прозаику Андрею Дмитриеву: «Словно взяв классика за образец, Дмитриев развернул свою историю и к обыденности, и словесному искусству времен далеких и недавних. Отсюда свобода слога и небрежение сегодняшними «литературными приличиями», согласно коим должно литературность либо старательно убирать, либо агрессивно демонстрировать. „Муки слова“ — хороший тон. Прилично переходить с высокого штиля на низкий, минуя средний — золотую повествовательную норму, которую сумел уловить Дмитриев... Писать так просто — это нахальство. А таковым щеголевато-нейтральным, отчетливо литературным без синтаксических рытвин и топорщащихся архаизмов слогом с еле заметной паволокой стилизации („по случаю праздника“, „с притворной укоризной“) писано все сочинение!»<sup>27</sup> Обратим опять внимание, что если критик говорит, что прозаик пишет «так просто», то ему требуется показать, чего в этом стиле нет: агрессивной демонстрации литературности, а кроме того, «синтаксических рытвин и топорщащихся архаизмов».

### Как хвалили язык писателей в XX веке

На первую половину XX века приходится пик интереса русской литературной критики к языку. Этот факт был, конечно, связан с начавшейся в русской литературе эпохой

<sup>25</sup> Горький А. М. О прозе // Литературная учеба. 1933. № 1.

<sup>26</sup> Голубков Д. Н. Лирика Александра Твардовского // Пламя искания. Антология критики 1958—2008. М.: Литературная Россия, 2009. С. 150.

<sup>27</sup> Немзер А. Чем откровеннее, тем загадочнее. О прозе Андрея Дмитриева // Немзер А. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. С. 147—148.

языковых экспериментов, которые критика осознавала как революционные и открывающие новые перспективы литературного развития; вполне стандартно для эпохи высказывание Святополк-Мирского от 1922 года: «Словесное искусство Маяковского потому и ценно, что он открывает неограниченные горизонты чисто словесным возможностям языка»<sup>28</sup>.

Вторым фактором, усиливающим интерес критики к языку, несомненно был расцвет русской лингвистики, одним из проявлений которого, скажем, стало появление ОПОЯЗа, объединявшего ученых и писателей. Однако связь этих фактов не означает освоение критики аналитического аппарата лингвистики. Описание красоты литературного языка часто становится поводом для чисто художественных, риторических упражнений с метафорами и нанизыванием высокопарных эпитетов. Вот что Александр Блок писал про один из эпизодов романа Сологуба «Мелкий бес»: «Эпизод невинных любовных игр действительно можно прочесть отдельно, перечитывать, как стихи. Высшего расцвета достигает в нем язык Сологуба — язык, с которым вообще немногие языки и современной литературе могут тягаться, — такой он полный, широкий, свободный; величавым спокойствием и эпической медлительностью своей язык этот одевает его произведения, как драгоценная одежда»<sup>29</sup>.

Позже Саша Черный напишет о языке Бунина: «Он завершен и сложен, и цветист, как многокрасочная переливающаяся парча»<sup>30</sup>.

Традиция цветистых, но малосодержательных высказываний о великолепном языке тех или других писателей существует и дальше, не играя большой роли; Георгий Марков пишет в 1975 году: «Язык, слово Шолохова — это волшебство таланта, которое то и дело заставляет читателя замирать от изумления»<sup>31</sup>.

Большая удача, если в чисто литературном, цветистом метафорическом описании языка писателя встречаются все-таки конкретные указания на его лингвистические особенности, как в статье Андрея Немзера от 1999 года о прозе Сергея Солоуха: «В „Шизгаре“ и „Клубе“ Солоух рассказывал в общем-то очень печальные истории. Но — странное дело — сверкающая пестрота словесных рядов, фейерверки неожиданных эпитетов и метафор, головокружительные прыжки синтаксиса, издевательские и завораживающие ритмы, вплотную подводящие прозу к стиху, дабы вдруг испариться, растаять, развеяться и дать место почти обыкновенной речи — словно бы не подчинялись тоскливой и бессовестной действительности. Слог не уничтожал сюжета, но вел с ним вечный бой. Бой за праздник. За лето. За свободу, неотделимую от любви»<sup>32</sup>.

Несколько более содержательные высказывания возникают в том случае, когда критики начинают обращать внимание именно на звуковую сторону языка. Разумеется, чаще всего это происходит в отношении поэзии. Нельзя сказать, что именно в начале XX века в критике была открыта эстетика звука, рассуждения о сладкозвучии наполняют весь предыдущий век, однако критика в это время сосредоточивает на звуковой стороне поэзии беспрецедентное внимание. Валерий Брюсов долго рассуждает о сложности и неправильности стихов Ивана Коневского, но затем отмечает: «Впрочем, все это не мешало Ив. Коневскому относиться с крайней заботливостью к звуко-

<sup>28</sup> Святополк-Мирский Д. П. О современном состоянии русской поэзии // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 406.

<sup>29</sup> Блок А. А. О реалистах // Блок А. А. О литературе. М.: Художественная литература, 1980. С. 63.

<sup>30</sup> Саша Черный. Роза Иерихона // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 174.

<sup>31</sup> Марков Г. М. Великий художник нашего времени // Марков Г. М. В поисках поэзии и правды: Статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1983. С. 359.

<sup>32</sup> Немзер А. О любви. Р. 5. К «Картинкам» Сергея Солоуха // Немзер А. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. С. 237.



вой стороне речи. Очень обдуманы у него все сочетания гласных и согласных в стихе, и у немногих поэтов найдется столько, как у него, игры звуками, — только игры не грубой, не бросающейся в глаза, а сокровенной, которую надо разыскивать, чтобы на нее указать, но которую чуткое ухо улавливает бессознательно»<sup>33</sup>.

Тут важно то, что критика не просто открывает звуковую сторону поэзии — она открывает ее именно как «работу со звуком», как особую сторону творчества поэтов, как особую деятельность автора. Тут возникает мысль, что умелая работа поэта со звуком является особого рода магией, воздействующей на читателя. Эту мысль находим и в отзыве Бориса Эйхенбаума о поэзии Сологуба: «Сологуб не столько „поет“, сколько ворожит, колдует. Это достигается то воздействием звуков, то выбором и повторением слов, то, наконец, эффектом медленно ползущей и свивающейся, как змея в кольца, фразы. Не играя звукоподражаниями, как Бальмонт, и не принимая тем самым этого средства, Сологуб в наиболее патетических местах иногда как бы оставляет твердую почву смысла и погружается в стихию звука»<sup>34</sup>.

Очевидно, что чрезмерность работы со звуком может идти в ущерб смыслу — но Ходасевич в статье о Цветаевой даже оправдывает этот ущерб: «Некоторая „заумность“ лежит в природе поэзии. Слово и звук в поэзии — не рабы смысла, а равноправные граждане. Беда, если одно господствует над другим. Самодержавие „идеи“ приводит к плохим стихам. Взбунтовавшиеся звуки, изгоняя смысл, производят анархию, хаос — глупость. Мысль об освобождении материала, а может быть, даже и увлечение Пастернаком принесли Цветаевой большую пользу: помогли ей найти, понять и усвоить те чисто звуковые и словесные задания, которые играют такую огромную роль в народной песне. Народная песня в значительной мере является причитанием, радостным или горестным; в ней есть элемент скороговорки и каламбура — чистейшей игры звуками; в ней всегда слышны отголоски заговора, заклинания — веры в магическую силу слова; она всегда отчасти истерична — близка к переходу в плач или в смех, — она отчасти заумна. Вот эту „заумную“ стихию, которая до сих пор при литературных обработках народной поэзии почти совершенно подавлялась или отбрасывалась, Цветаева впервые возвращает на подобающее ей место. Чисто словесные и звуковые задания играют в „Молодце“ столь же важную роль, как и смысловые. Оно и понятно: построенная на основах лирической песни, сказка Цветаевой столько же хочет *поведать*, сколько и просто *спеть*, вывести голосом, „проголосить“. Необходимо добавить, что удалось это Цветаевой изумительно»<sup>35</sup>.

С другой стороны, в первой трети XX века так же, как работу со звуком, критики ценят работу со словом, внутри этой темы можно выделить несколько подтем: во-первых, выразительность и точность слова, способность его выражать именно то, что, по мнению критика, нужно и задумано писателем; во-вторых, неожиданность и оригинальность словесных выражений; в-третьих, само богатство лексики.

Разумеется, выразительность слова особенно ярко проявляется там, где требуется выразить душевные движения, явления внутреннего мира. На это обращает внимание Георгий Иванов в своей цветистой похвале словесному мастерству Клюева: «Но мастерство, которое учит поставить слово так, чтобы оно, темное и глухое, вдруг засияло

<sup>33</sup> Брюсов В. Я. Иван Коневской: мудрое дитя. 1901 // Брюсов В. Я. Ремесло поэта: Статьи о русской поэзии. М.: Современник, 1981. С. 298.

<sup>34</sup> Эйхенбаум Б. Поэзия Ф. Сологуба // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 372.

<sup>35</sup> Ходасевич В. Ф. Заметки о стихах (М. Цветаева. «Молодец») // Ходасевич В. Ф. Перед зеркалом. М.: Олма-пресс, 2002. С. 325.

всеми цветами радуги, зазвенело, как горное эхо, — мастерство, позволяющее сокровенное движение души облечь в единственные по своей силе слова, — это настоящее мастерство встречается у нас так же редко, как и во все времена»<sup>36</sup>.

А. К. Воронский, обращая внимание на такие встречающиеся в прозе Бабеля оригинальные выражения, как «пламенные плащи» и «страстные лохмотья», отмечает: «Очень своеобразно, неожиданно и метко соединяет художник прилагательные с существительными»<sup>37</sup>. Это высказывание, в котором ярко — и с приведением примеров — обращается внимание не на язык писателя вообще, но на один и довольно узкий аспект этого языка — является верхом той содержательности, которая в разговоре о языке может себе позволить литературная критика.

Еще один узкий аспект — лексика, которую иногда хвалят за богатство и оригинальность. Так, Тынянов писал о Всеволоде Иванове, что это писатель, «строящий стиль на богатой лексической окраске», и эта лексика искупает другие недостатки этого автора: «Всеволод Иванов — писатель малой формы, вернее — расплывчатой формы, которая держится ярким словом. Как только он уходит от своего буйного словаря — большая вещь ему не удается, обнажается серый, тянувшийся сюжет»<sup>38</sup>.

Наконец, в лаудативном высказывании можно обратить внимание не на свойства языка как такового, но на само мастерство писателя и саму его готовность работать со словом.

Брюсов писал о сборнике Алексея Жемчужникова «Прощальные песни»: «Видно, что каждое слово в стихотворении взвешено и обдуманно, поставлено на свое место не случайно, а сознательно, что каждый стих ограничен с усердием любителя, понимающего в таких вещах толк. Старый поэт не довольствовался одной „мыслью“, но внимательно искал для нее такого облика, в котором она была бы всего выразительнее; он любил не только „идеи“, но и „слова“»<sup>39</sup>.

В критике XX века есть еще одна любопытная линия двусмысленных похвал, касающихся избыточной плотности стилистических экспериментов. В этих высказываниях признается безусловное мастерство, виртуозность писателя во владении языком — но чрезмерная плотность оказывается просто утомительной и не вполне нужной. Примерно так А. К. Воронский высказывается о повести Евгения Замятина «Ловец Человеков»: «Впервые художником дан тот отчеканенный, сгущенный стиль с тире, пропусками, намеками, недосказами, та кружевная работа над словом и поклонение слову, тот полу-имажинизм, которые впоследствии сильно отразились на творчестве большинства серапионов. До мелочи тщательная работа, столь кропотливая, что приходится все время держать себя в напряжении, вчитываться в каждую строку. Это утомляет, даже подчас доходит до манерности, до пресыщенности, словно автор играет своим мастерством»<sup>40</sup>.

Примерно в этом же ключе высказывание Андрея Немзера о романе Алана Черчесова «Венок на могилу ветра»: «Читатель, даже почувствовавший магическую власть

<sup>36</sup> Иванов Г. В. Черноземные голоса // Иванов Г. В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. М.: Согласие, 1993. С. 486.

<sup>37</sup> Воронский А. К. И. Бабель // Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1982. С. 174.

<sup>38</sup> Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика. СПб.: Азбука-Классика, 2001. С. 447.

<sup>39</sup> Брюсов В. Я. Прощальные песни // Брюсов В. Я. Ремесло поэта: Статьи о русской поэзии. М.: Современник, 1981. С. 309.

<sup>40</sup> Воронский А. К. Евгений Замятин // Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1982. С. 127.

черчесовского ритма, даже пленившийся его „плотским“ слогом (а все это ощутимо на первых же страницах) задумывается: „Можно ли выдержать пятьсот с лишком страниц такого повествования — неспешного, вязкого, требующего постоянного напряжения? Стоит ли овчинка выделки?“<sup>41</sup>

Эти полупохвалы вплотную примыкают к тем чисто инвективным суждениям, в которых слишком декоративный или экспериментальный стиль называется критиками «манерным» и которые фактически содержат рекомендации писателям отказать от такого слишком насыщенного оригинальностью стиля. Иногда критики рекомендуют вообще не отказываться от манерного стиля, но делать это временно, ставить его как бы на паузу — чего писателю не удается. Таков характер довольно странной претензии Игоря Золотусского к рассказам Юрия Казакова: «Я не сказал о том, что фраза его, интонация берут иногда верх над реальностью, и тогда слушаешь не реальность, не жизнь, а эту интонацию... Магии интонации подчиняется иногда и сам Казаков. Ритм завораживает и его, и он уже не может сломать ритм, выйти из избранного напева — даже если обстоятельства требуют этого. И когда обстоятельства меняются, когда разворот их требует разрушения ритма — ибо тон их и тон прозы не совпадают, — Казаков не может преодолеть инерции, он уже пленник ее»<sup>42</sup>. Заметим, что в данном случае Золотусский видит недостатки разбираемых текстов в том, что избыточный стиль затмевает реальность, которая изображается в тексте, которая куда важнее, чем стиль, и которая — именно в силу своей важности — требует более прозрачного языка.

Высокопарный стиль может быть разоблачен как слишком простой, дешевый по применяемым приемам. Вот Ирина Роднянская пишет об Анатолии Королеве: «Слог Королева в целом тягостно манерен, что по-ученому можно назвать „маньеризмом“ ... Он с тем же однообразным упорством, с каким Толстая прибегает к своим „али“ и „наемшись“, нажимает на „поэтически“ звучащую номенклатуру: „щекотка вьюнка, аромат розмарина, дух мяты с душицей“, „журчание славки, речитатив теньковки, стаккато малиновки“ ... Такое письмо, в сущности, механистично»<sup>43</sup>.

### Цитата как главный аргумент

Приведенный выше пассаж из Ирины Роднянской демонстрирует нам еще один применяемый в критике XX века прием, когда главной, ключевой частью критического пассажа становится приведение наиболее неудачных, по мнению критика, выражений, придуманных писателем, — после чего читателю предоставляется самому судить об уровне его словесного мастерства. Корней Чуковский в статье об Арцыбашеве обращается к профессору филологии Федору Батюшкову: «Я спрашиваю г. Батюшкова, чувствует ли он всю вульгарность писателя, который позволяет себе такие, например, издевательства над русским языком: „Студент подпускал пессимизма“ („Современный Мир“. XII, стр. 9). „Переламывается беззаботная, наивная девушка в полную жизни и желаний женщину“ („Современный Мир“. XII, стр. 21). „В ее робких словах было так много... робости“. „Все сердце его задрожало в бурной и тревожной дрожи“ („Современный Мир“. XII, стр. 21, 22). „Робкая робость“, „задрожать в дро-

<sup>41</sup> Немзер А. Против неба — на земле // Немзер А. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. С. 469—470.

<sup>42</sup> Золотусский И. П. Рукою жизни // Критика 50—60-х годов XX века. М.: Агентство «КРПА Олимп», 2004. С. 379.

<sup>43</sup> Роднянская И. Гамбургский ежик в тумане (Кое-что о плохой хорошей литературе) // Русская литература XX века в зеркале критики. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 600—601.

жи“, „переламываться в женщину“, „подпускать пессимизма“, — какое, да простится мне! — хамство в таком отношении к „великому, могучему, правдивому и свободному русскому языку“»<sup>44</sup>.

Примерно так же поступает Наталья Иванова, критикуя роман Василия Белова «Все впереди»: «Полноте, да Белов ли это? „Он осторожно ступил к коридорному повороту и тут же отпрянул назад...“, „Его душа была широка, как широка и коренаста была вся его подвижная фигура, за внешним видом которой (?! — Н. И.) Люба следила, пожалуй, больше, чем за своим“, „Она сдержанно любовалась им, когда он по утрам уходил на троллейбус“, „Раздираемая душу тревога“, „Вид собственных конечностей устыдил его“ — многочисленные стилистические и языковые погрешности свидетельствуют о неорганичности, искусственности вещи в целом. Слово как будто взбунтовалось против прозаика, несмотря на разбросанные в тексте глубокомысленные рассуждения о нем»<sup>45</sup>.

И совсем коротко Андрей Немзер — об Анатолии Королеве: «А кому нужен теперешний королевский слог — решайте сами: „Это была весьма выразительная рослая брюнетка с маленькой змеиной головкой и глазами, как стеклянные бусы“»<sup>46</sup>.

Крайне редко современный критик все-таки опускается до подробного разбора, что он считает неудачным или неправильным с точки зрения языка — так делает Лев Данилкин в отзыве на роман Дмитрия Быкова<sup>47</sup> «ЖД»: «Главные, однако, ляпы этого романа — даже не фактические, а языковые. У Быкова, патентованного златоуста и лауреата-чемпиона, здесь язык заплетается, он городит невесть что — потому что транслирует неправду, ерунду, и сам об этом подозревает, но не может остановиться. „В прессу вовсю проникало слово «супостат». В детстве Волохову, увлекавшемуся тогда физикой, супостат представлялся прибором, регулирующим температуру супа, наподобие реостата, коим можно было умерять громкость; теперь мы на него бесперечь супились“. Это типичный пассаж из „ЖД“ — такой же вроде бы эффектный, как все здесь, но если присмотреться, набор стилистических неточностей и бессмыслицы. Реостат регулирует силу тока и его напряжение, и „температура“ здесь ни при чем. „Громкость“ нехорошо „умерять“ — ее можно регулировать, снизить, а „умерять“ лучше требования или пыл. Архаизм „кой“ — ни к селу ни к городу. Архаизм „бесперечь“ дублирует архаичное звучание „супостата“ с непонятной целью. Можно ли „проникать“ — то есть распространяться, пробираться — „вовсю“, изо всех сил, очень сильно? Либо „вовсю употреблялось“ — уже употреблялось, либо „начало проникать“ — но не „вовсю проникало“. Слово „тогда“ дублирует только что упоминавшееся „в детстве“; тройная игра слов — „супостат“, „суп“, „супиться“ — ни к чему не ведет, они связываются через сознание героя — просто для того, чтобы оправдать желание автора пошутить. Все это просто набор слов, слов ради слов, шутки ради. Из такого сырого, стилистически неправильного — а на самом деле маскирующего ложь — материала слеплен весь роман»<sup>48</sup>. Надо отдать должное Льву Данилкину — мало какой критик опускается до столь подробного анализа в сфере языка, но в этом от-

<sup>44</sup> Чуковский К. И. Об Арцыбашеве // Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. Литературная критика (1908–1915). М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 458.

<sup>45</sup> Иванова Н. Б. Испытание правдой // Иванова Н. Б. Точка зрения: О прозе последних лет. М.: Советский писатель, 1988. С. 347.

<sup>46</sup> Немзер А. Языком вишневого киселя // Немзер А. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. С. 363.

<sup>47</sup> Внесен Минюстом РФ в список иностранных агентов.

<sup>48</sup> Данилкин Л. А. Круговые объезды по кишкам нищего. Вся русская литература 2006 года в одном путеводителе. М.: Амфора, 2007. С. 187–188.

рывке Данилкин находится в тени очень сложной и, наверное, не имеющей решения проблемы: в какой степени шутка или игра слов в литературном тексте имеют самодовлеющую ценность, или они должны быть подчинены какой-то внешней цели? Данилкин, как мы видим, считает, что «шутка ради шутки» является негативной характеристикой текста.

### Небрежность, вялость и бедность

Приведение отрывков из критикуемых произведений, как правило, призвано показать, что в тексте присутствуют неправильности, нарушения законов языка и традиций литературы, которые могут толковаться как неудачный стилистический эксперимент, но чаще — как небрежность, как результат недостаточного труда, недостаточных трудовых инвестиций со стороны писателя. На протяжении всех двух веков существования русской литературной критики мы встречаем эти обвинения — что писатели дают неудачные, ошибочные образцы слога, причем зачастую подчеркивается, что эти неудачи и ошибки возникают вследствие пренебрежения писателем своим «трудовым долгом», недостаточной отделки, в большинстве случаев эти упреки доставались поэзии, где формальные ошибки видны гораздо лучше и где вследствие этого гораздо понятнее, в чем должны заключаться отделка и работа с языком. Так, Евгений Баратынский, критикуя поэзию Андрея Муравьева, пишет: «Во всех его пьесах небрежность слога доведена до крайности... в поэме г-на Муравьева нет ни одной строфы, с начала до конца написанной истинно хорошими стихами»<sup>49</sup>.

Добролюбов писал о поэзии Юлии Жадовской, что ее успеху всегда будет мешать один недостаток: «Это — недостаток отделки, небрежность и шероховатость стиха. По нашему мнению, недостаток этот не мешает быть стихотворению прекрасным и истинно поэтическим; но все-таки и мы признаемся, что лучше бы было, если бы среди рифмованных стихов не встречалось стиха без рифмы; если бы стих не оканчивался на но в рифму — суждено; если бы союзы уж, вот и др. употреблялись с большею осторожностью, и пр. Мы так привыкли теперь к совершенной гладкости и плавности стиха, что малейшая шероховатость производит на нас уже неприятное впечатление. А в стихах г-жи Жадовской небрежность отделки доходит до того, что иногда даже ударения ставятся довольно произвольно: это обстоятельство весьма важно для нашего стиха, которого вся звучность основана на ударениях»<sup>50</sup>.

Иногда обвинение в недостаточной отделке радикализуется просто до обвинений в невладении языком, незнании языка — и вот Брюсов пишет в 1908 году: «Н. Минский, в свое время, очень точно усвоил себе все недостатки надсоновской манеры, усугубив их еще одним, ему лично присущим свойством: плохим знанием русского языка»<sup>51</sup>.

Пройдет ровно 100 лет — и вот почти такие же по духу обвинения звучат в адрес поэта Бориса Херсонского: «Не смущает ее (аудиторию. — К. Ф.) и неуклонно падающий уровень технического исполнения текстов Херсонского. От ученической прилежности не остается и следа (создается впечатление, что время написания новых стихотворений ограничено исключительно скоростью набора), а ключевая особенность поэтики автора — случайные слова в случайном порядке — становится заметна нево-

<sup>49</sup> Баратынский Е. А. «Таврида» А. Муравьева // Русская литературная критика 1800—1820-х годов. М.: Художественная литература, 1980. С. 252—252.

<sup>50</sup> Добролюбов Н. А. Стихотворения Юлии Жадовской // Добролюбов Н. А. Собрание сочинений. Т. 1. Статьи, рецензии и заметки 1853—1858. М.: Художественная литература, 1986. С. 499.

<sup>51</sup> Брюсов В. Я. Н. Минский. Опыт характеристики // Брюсов В. Я. Ремесло поэта: Статьи о русской поэзии. М.: Современник, 1981. С. 284.

оруженным глазом»<sup>52</sup>. Как видим, и тут все крутится вокруг недостаточных трудовых усилий: утраченная ученическая прилежность противопоставляется недопустимой быстроте написания стихов, следствием которой становятся «случайные слова в случайном порядке», то есть то, что прямо противоположно «тщательной отделке».

И еще одна любопытная подтема, примеры которой особенно часто встречаются в конце XIX — первой половине XX века — упрек языку или стилю писателя в недостаточной энергичности, яркости; важнейшим термином, характеризующим авторский язык, тут становится «вялость». Одновременно рядом с упреками в вялости почти всегда в паре выступают упреки в недостаточном богатстве (языковом, лексическом, образном) и, соответственно, в бедности языка. Как пишет В. Г. Авсеенко в 1873 году: «Стих г. Некрасова, весьма небрежный и прежде, но в своей небрежности не лишенный иногда силы и выразительности, в последних произведениях его становится совершенно прозаическим и водянистым»<sup>53</sup>.

Чуковский, рассуждая о стиле Арцыбашева, пишет: «Вялые, банальные слова уныло толкуются на месте; его словарь беден до странности»<sup>54</sup>.

Владимир Ермилов, несмотря на свое предельно доброжелательное отношение к Юрию Крымову, вынужден признать: «Язык повестей Ю. Крымова менее богат и ярок в сравнении с языком лучших, опытнейших мастеров советской литературы. Мы не найдем у Крымова большого разнообразия красок и тонов...»<sup>55</sup>

Отдельный вопрос, почему упреки в вялости так часто сопровождаются упреками в бедности. Возможно ли вялое языковое богатство? Во всяком случае, корреляция между отсутствием богатства и отсутствием яркости налицо, и выражение «вялый, но богатый язык» в традиции русской критики звучало бы как оксюморон. Можно также задаться вопросом, как характерное для традиции советской критики некоторое предпочтение простого языка сочетается с требованием «богатства», но, вероятно, богатство тоже может быть как простым, так и сложным. Важно то, что практика критики никогда не была тождественна эстетической теории (даже той теории, которой — в советское время — она присягала на верность), и потому не стоит ждать от нее абсолютно непротиворечивой и додуманной до конца понятийной системы.

<sup>52</sup> Саломатин А. В. Эффект присутствия, или Политика вместо поэтики // Литературное сегодня. Мастерская современной критики. М.: Фонд СЕИП, 2014. С. 217.

<sup>53</sup> Авсеенко В. Г. Поэзия журнальных мотивов // Критика 70-х гг. XIX века. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 387.

<sup>54</sup> Чуковский К. И. Об Арцыбашеве // Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. Литературная критика (1908—1915). М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012.

<sup>55</sup> Ермилов В. В. Повести Юрия Крымова // Ермилов В. В. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Драматургия Чехова. О советской литературе. М.: ГИХЛ, 1956. С. 497.