**Федеральное агентство по образованию**

**Бурятский государственный университет**

**Филологический факультет**

**Кафедра русского языка**

**Доклад**

**Влияние художественной литературы на современный русский язык**

 **Выполнил: Хребтова А.,**

 **Шергина А.**

**Проверил: Степанова И. Ж.**

**Улан-Удэ**

**2007 год**

Поэт — наиболее сенситивный, чутконюхий, но и самый зыбкий агент в этом мире речи. Если сравнить язык с шахматами, то пешками будут журналисты, турами — прозаики (с их эпической обстоятельностью и неповоротливостью), политики — конями (не знаешь, куда увильнет, и от корявого косноязычия до афоризма один ход), поэт — ферзем: он может ходить, как ему вздумается, он дерзок, размашист и почти всесилен, но его гибель наиболее разительно сказывается на всем балансе сил.

Умирает поэт, и мы понимаем, что его речь — это отпечаток эпохи в языкоформах этой эпохи.

Д.А. Пригов брал слова как бы из нас самих, чтобы заново нас им научить. Лучшими своими текстами он показал, что функция поэтического языка не в гладеньком письме потомкам, но в том, чтобы каждый раз заново знакомить речь и человека, — в чуде языкового самообновления. Это — невозможно повторить…

Более того, на смежной территории “речь художественная — речь бытовая” есть свои болота и топи. В них увязают современная новая драматургия и проза. Матерная уснащенность текста становится залогом художественной правды, сплетается с ней корнями, мат диковинным образом увязывается с “документальностью”, кажется подобным речеводам невиданной доселе прямотой речи. Но ведь слежалый тигриный вольер тоже можно назвать документом!

Настоящее искусство по природе своей эвфемистично, заместительно, зиждется на тайне, недоговоренности. Настоящий художественный язык — это всегда путь. Плоха та форма, которая выворачивает себя наизнанку, которая заведомо готова. Так киснет речь, бродильные дрожжи которой — мат, эта наиболее рутинная, нетворческая форма выражения мыслей, сводящая все разнообразие мышления к бордельной “первопричине”, изначально подразумевающая неверность, продажность, шельмоватость сказанного слова.

Не материтесь почем зря, служители муз! Как только изо рта автора выпрыгнула жаба ругательства, мы теряем в нем человека — выходца из наших краев, который критически работает с речью, творчески остраняет ее, *понимает, что говорит,* — а только самоограничение делает речь фактом художественного порядка (фактом и повседневным, и чудесным). В противном случае слова — вероятные, празднично готовые явиться на свет — убегают, как в ненастье, под крыши привычных суффиксов и приставок (“у-”, “под-”, или “на(х)-”), окукливаются, как личинки, в ороговевшие матерные коконы — и на этом их шелкопрядство заканчивается. А это противоречит пониманию культуры как развития!..

Причин решительной модернизации литературного языка может быть несколько (техническая модернизация жизни, например), но мы бы сейчас остановились на одной. Мы имеем ввиду борьбу и смену литературных направлений. Сентиментализм, воцаряясь, решительно меняет язык, ибо возможности прежнего языка не могут уже довлеть задачам и возможностям сентиментализма. Приходят романтики — приходит язык романтизма… И 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, сказало 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 активнейшей 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.

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 мышь 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.

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. Современная литература — это очень узкий, замкнутый мирок. Герметическая тусовка. По-моему, всерьез больная “комплексом катакомб”. Или, говоря современным языком, аутизмом.( *Владимир Елистратов*)

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.

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…

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 иномирье. 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. 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 сейчасдалеко не все то, что относят к литературным произведениям, на самом деле является литературой… В общем, мне кажется, что язык современной литературы, настоящей литературы, по-прежнему прекрасен, только литературу нужно грамотно отделить от беллетристики… Но это мое мнение. *(Мария Захарова).*

Сейчас 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. 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.( *Ирина Левонтина*)

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”).

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”, “недосягаемых”? 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.( *Михаил Эдельштейн*)

**Современный русский литературный язык и язык современной русской литературы**

*Современный русский литературный язык* и *язык современной русской литературы* — два совершенно разных языка. Первый — намеренно усредненный, закрепощенный разнообразными нормами и правилами, некий выхолощенный конгломерат отживших и устоявшихся индивидуальных поэтик русских писателей XIX — начала XX века, отраженный в общеупотребительных словарях и справочниках по правописанию. Этим языком, собственно, должны говорить школьные и университетские преподаватели, писаться школьные сочинения, курсовые и дипломные работы по литературе и другим гуманитарным предметам; он же, в идеале, должен быть языком СМИ.

Второй — напротив, обязан быть чрезвычайно пестрым и свободным, находиться в подвижном, расплавленно-текучем состоянии; в нем одновременно сленг может соседствовать с архаикой, просторечие с заумью, смешиваясь и не мешая друг другу. Языковое творчество призвано разрушать всякую косность и проветривать застоялую затхлость ради создания новых словесных отношений, иногда довольно причудливых и всегда неслыханных. Прежде всего это касается поэзии. Если поэты перестают заниматься именно этим — беда поэзии.

Между тем, в целом язык современных поэтов, представляемых на страницах толстых журналов и не только, чрезвычайно бледен и характеризуется отсутствием ярких индивидуальных стилей. Исключения редки — их можно сосчитать по пальцам. Под *современными* здесь я разумею заявивших о себе за последние 10-15 лет. Поколение тех, кому сейчас уже за пятьдесят, пожалуй, является последним, давшим поэтов с выраженными стилистическими особенностями (Гандлевский, Цветков, Кибиров, Кенжеев), где никого ни с кем невозможно перепутать, а по одной строфе и даже строке можно с легкостью угадать автора. При этом неважно, говорит ли поэт прописные истины или нечто новое и доселе неслыханное.

Стилевая и словесная глухота — характерная черта не только большинства “новых” поэтов, но и прозаиков. Дальше первого абзаца, в котором обычно так и хочется переставить слова местами, одни заменить на другие, что-то вычеркнуть или вписать, то есть прибавить *выразительности*, мне лично продвинуться трудно, а если и продвигаюсь, то увязаю на втором. Я совсем не ищу каких бы то ни было вычуров и чрезъестественностей, которые сами по себе, не будучи частями целого, могут быть столь же отвратительны, но твердо уверен, что безлико и серо нельзя сообщить нечто подлинно важное и глубокое.

Современные критики, особенно “новые”, пишут исключительно о неких смыслах, идеях и содержательных особенностях разбираемых произведений, совершенно не касаясь языка и стиля. Складывается впечатление: наступают времена нового РАППа и вот-вот начнут громить формалистов (если, правда, таковые найдутся). Как будто неизвестно, что содержание любого *значительного*, рассчитанного не на одноразовое прочтение, художественного произведения не только неоднозначно, но и *непознаваемо* (перелистайте хотя бы Потебню и Рубакина).

Между тем, возвращаясь к поэзии, на сегодняшний день отчетливо просматриваются два стилевых направления — “гладкопись” и “плохопись”. Первое — писание в системах отживших поэтик, на языке, приближающемся к *современному русскому литературному*. Любопытно, что к поэтическому индуцированию и перепевам (о “поэтике перепева”, кстати, можно было бы написать не одну филологическую статью!) по-прежнему сподвигают одни и те же авторы: Мандельштам, Пастернак, Жорж Иванов, Заболоцкий — мужчин, Цветаева — женщин, Бродский — тех и других. Такое литературное клонирование как явление известно давно (над ним неплохо поиздевался Владимир Сорокин в “Голубом сале”).

“Плохопись” же как языковое и стилистическое явление — нечто не просто новое, а самое что ни на есть новейшее, причем глубоко самобытное, коренное. У авторов “плохописных” текстов есть ряд установок: надо писать так, как будто все уже написано и этим всем, как слишком обременительным грузом, неподъемным для сознания современного человека, можно безболезненно пренебречь, и так, чтобы было понятно только здесь и сейчас, для чего надо категорически избегать любых привязок к *современному русскому литературному*, ориентироваться на язык СМИ, пренебрегать синтаксическими связями, а расширять словарь стоит только за счет обсценной лексики, молодежного сленга и компьютерно-мобильной терминологии. Напоминает подобный способ письма такую стрельбу по мишени, когда нужно, намеренно изловчась, уверенной рукой во что бы то ни стало ни разу не попасть.

Не берясь расставлять обоим направлениям оценки, отмечу только, что и тому и другому присуще очевидное смешение двух языков и областей их применения на фоне отсутствия языковой индивидуализации.

Я могу только предположить, что *язык литературы* (который, как совершенно справедливо заметил Максим Амелин, не надо путать с *литературным языком*) характеризуется высокой степенью осознанности. При этом нельзя не признать, что он нацелен, так же как и *кыыт-кыыт*, *манч-манч* или *Ом*, на воздействие, а не на сообщение. Успешная трансляция какого бы то ни было мироощущения без воздействующего языка практически невозможна. Но осознанность далеко не всегда приносит ожидаемый плод. И нацеленность не гарантирует, что цель будет достигнута. Напротив, слишком отчаянное стремление к цели часто делает ее недостижимой.

Язык литературы именно тогда и превращается в литературный язык, когда в нем исчезают такие существенные компоненты, как безотчетность, бессознательность, бездумность, бесцельность. И дело не в том, что при их исчезновении происходит неизбежная стандартизация письма, а в том, что снижается способность передавать некоторые невыразимые смыслы и некоторые ускользающие образы, то есть способность освобождаться от оков, которые язык как таковой накладывает на чувства и мышление.( *Владислав Отрошенко*)